


@ketab_n

# باريس

## في الأدب العربي الحديث

د. خليل الشيخ

د. خليل الشيخ

# باريس
## في الأدب العربي الحديث

دراسة نقدية في إشكالية العلاقة بين المركز والأطراف

# باريس
## في الأدب العربي الحديث

©مركز أبوظبي للغة العربية في دائرة الثقافة والسياحة- أبوظبي

PJ7519.P324 S53 2022

شيخ، خليل

باريس في الأدب العربي الحديث: دراسة نقدية في إشكالية العلاقة بين المركز والأطراف / تأليف خليل الشيخ. - ط. 2. - أبوظبي : دائرة الثقافة والسياحة- مركز أبوظبي للغة العربية، 2022.

246 ص. ؛ 21 سم.

تدمك : 7-210-33-9948-978

1- باريس في الأدب العربي- تاريخ ونقد. 2- باريس في الشعر العربي- تاريخ ونقد. 3- الأدب العربي- العصر الحديث- تاريخ ونقد. أ- العنوان.

صدرت الطبعة الأولى من الكتاب عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، 1998

تصميم الغلاف: ناصر بخيت

صدر بموافقة مكتب تنظيم الإعلام- وزارة الثقافة والشباب- رقم الطلب MC-03-01-1999077 .

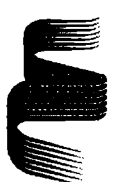
طبع في المتحدة للطباعة والنشر- أبوظبي- 80022220

الإمارات العربية المتحدة، أبوظبي، ص.ب. 94000

Publishing@dctabudhabi.ae

www.dctabudhabi.ae








إلى فاطمة المتجدّدة أبداً

وإلى آلاء وأنس وإيناس وأسل

بابتساماتهم التي تملأ فضاء الروح بالمحبَّة

وتغمر الوجدان بالسعادة.

# كلمة في هذا الكتاب

**بقلم الأستاذ الدكتور/ إحسان عباس**

هـذا بحـث جـادّ بمادّتـه وتنظيمـه ومـا يقدِّمـه مـن فائـدة ومتعـة للقـارئ، ومـا ينـشره مـن صفحـات مطويَّـة كاد مـا بعدهـا مـن تراكـم معـرفي يطمسـها، وهـو ككلّ البحـوث التـي قرأتهـا للصديـق الدكتـور خليـل الشـيخ- دون اسـتثناء، ذلـك أن كثـيراً مـن بحوثـه التـي قرأتهـا يـدور حـول بدايـات الأدب العـربي الحديـث والعوامـل المؤثّـرة فيـه، بطريقـة جديـدة مـن المقاربـة، فهـو لا يزعـم أنـه يتحـدث مباشرة عـن هـذا الأدب، وإنَّما يدير الحديث حـول نظـرة كوكبـة مـن أدبـاء العـرب ومفكريهـم الذيـن زاروا مدينـة النـور والعرفـان في أواخـر القـرن التاسـع عـشر والنصـف الأول مـن القـرن العشريـن، وشـاهدوا الحضـارة الغربيـة والعلـم والفكـر والتكنولوجيـا في أُمّ المـدن الغربيـة، وعرفـوا عـن كثـب أنواعـاً مـن المعـارف والمسـارح والروايـات والقصـص، وشـاهدوا المتاحـف، وذاقـوا معنـى الإرهـاف الحضـاري، فمـن شـاء أن يعـرف كيـف تـسرَّب كل ذلـك وغـيره إلى الأدب العـربي الحديـث، فـلا غنـى لـه عـن قـراءة هـذا الكتـاب.

كنّا ذات يوم في أواخر الستينيات في مجلس الأستاذ محمود محمد شاكر (رحمه الله)، وكان المجلس في بيته يضمّ جماعة غير قليلة من المثقفين، والحديث يدور في شجونه حول موضوعات مختلفة، فبدر زائر وصل إلى المجلس حديثاً - ولم يكن معروفاً لأكثر الموجودين في المجلس، ووجّه الخطاب إلى ربّ البيت قائلاً بنبرة عالية: «أنا يا أستاذ محمود عرفت الله في باريس»، فران في أعقاب هذا التصريح المفاجئ صمت شبه تامّ، مشفوع بنظرات اندهاش نحو صاحب هذا القول، ولم يعلّق أحد منّا بشيء، إلّا أنَّ صاحب البيت لم يخفِ عدم ارتياحه لما سمع، وتحدَّث بعصبية عن إلقاء الكلام جزافاً دون احتشام، مما اضطرّ ذلك الزائر إلى الاستئذان بالانصراف. وفهمت من تصريح ذلك الزائر يومئذٍ أنّه إعلان عن نفسه، وبطاقة تعريف بشخصه، ولكنَّني حين قرأت هذا الكتاب من تأليف الدكتور خليل الشيخ، فهمت شيئاً آخر. كانت باريس في نظر زائريها من أوائل المصريين أنها مدينة العلم والعرفان. ولكن كان عيبها عندهم أنها مدينة الإلحاد والتعطيل، فكانت صرخة ذلك الزائر «مزايدة» على مَن سبقوه ممّن زاروا باريس، وتبرئة لباريس ممّا وصموها به.

إن شخصية باريس لدى زائريها المختلفين تكاد تتكرّر مع فروق بسيطة بين رؤية زائر وآخر، وهذا يرجع إلى أن أكثر أولئك الزائرين كانوا يحملون في نفوسهم «عقدة نقص» تجاه الحضارة الأوروبية، «وعقدة استعلاء» تجاه مَن وراءهم من جماهير لم تنل حظّاً من ثقافة قديمة أو حديثة. لهذا جنحوا في الأغلب إلى رؤية باريس بإسقاط صورة الجنّة عليها، لأنَّ الجنّة هي المثل الأعلى لما تحاول الحضارة الراقية أن تبلغه، وإذا وجدوا في باريس شيئاً لا حاجة بالجنّة إليه،

استظلّوا بالحديث الشريف، «فيها ما لا عين رأت، ولا أُذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر».

كان أكثر أولئك الزائرين يميلون إلى إبراز القدرة الإنشائية، والاحتكام إلى روعة الأسلوب ويروّضون أقلامهم على ذلك، وكانت الجنّة في نفوسهم تساوي تحقيق «السعادة» التي لا تتحقّق في هذه الدنيا، فوجدوا في معالم باريس الحضارية مجالاً واسعاً لأقلامهم.

ليس معنى هذا أنّي أنكر وجود صدق في حديثهم عن باريس، ولكنّي أقول: لا يستطيع الغريب أن يعرف باريس إن لم يكن يتقن اللغة الفرنسية بلهجتها الباريسية الجميلة. وأقول أيضاً، إن الخارج من كهوف القيود والسدود يبهر عينيه أيّ ضوء وإن كان غير حادّ، فكيف إذا واجهت عيناه ضوءاً شديد الإبهار.

باريس جميلة حقّاً، وهذا بحث يستعير كثيراً من جمال باريس، الدقّة والنظام والأناقة واتّساع الصدر للشمول وعمق الاستقصاء.

إن العلاقة بين المبدع المعاصر والمدينة ظاهرة من أهمّ ظواهر الأدب العربي، وقد قدّم لنا صاحب هذا البحث نموذجاً لهذه الظاهرة.

**إحسان عباس**

1998/6/22

# تقديم

تعتمد هذه الدراسة، وهي تسعى إلى تحليل حضور باريس في الأدب العربي الحديث، مجموعة من النصوص التي تنتمي إلى غير جنس أدبي، ويتوزّع أصحابها على أزمنة وأمكنة مختلفة، ويصدرون عن رؤى متعدِّدة، وإن ظلَّ يجمع بينهم أنَّهم أقاموا في باريس زمناً يقصر أو يطول، لتكون رؤاهم صادرة عن تجربة ومعايشة.

غير أنَّ هذه الدراسة، التي تقع في حقل البحوث النقدية المقارنة، لا تتوقّف عند ملامح تلك المدينة من المنظور الفنِّي، بقدر ما تهدف إلى تحليل مجموعة العوامل التي شكّلتها، والآفاق التي انتهت إليها، وارتباط ذلك بالوعي على الذات والآخر. إن اختيار باريس، التي تجلَّت في هذه الدراسة بوصفها مركزاً جاذباً لأطراف متعدِّدة في العالم العربي، لا يهدف إلى الترويج لها من منظور فرانكفوني، بل يقصد إلى تحليل لحظة معقّدة من تاريخ المثاقفة الحضارية بين الشرق العربي الإسلامي وبين الغرب الأوروبي المعاصر.

لقد احتفى المثقّف العربي بهذه المدينة، على نحو يكاد لا يتكرّر في علاقته بالمدن الأخرى، وقد كان هذا الاحتفاء يمتزج بفرحة الاكتشاف ودهشته، ويقترن، في الوقت نفسه، بتأمُّلٍ حزينٍ للذات

الحضارية العربية التي غدت هامشية ومتخلّفة قياساً إلى الحضارة الغربية التي تعدّ نفسها مركزاً للعالم ونقطة جذب له.

لقد تبلورت جاذبية هذه المدينة في الأدب العربي الحديث من خلال بعدين بينهما قدر كبير من الانسجام، أمَّا البعد الأوَّل فيتمثَّل في إضفاء المثاليّة على هذه المدينة، على نحو يربطها بالجنّة، كما تتجلّى في التصوُّرات الدينية. ومن الواضح أنَّ هذا الربط لا يُلغي أبعاد الجغرافيا السياسية، ولا التناقض بين الشرق والغرب فحسب، بل يمضي قُدُماً ليضفي على باريس طابعاً يوتوبياً يجعلها تزخر بأسباب الراحة والسعادة.

لقد تجلَّى ذلك في قصائد فرانسيس المرّاش وأحمد شوقي وزكي مبارك وخير الدين الزركلي ومحمد مهدي الجواهري. فإذا كان المراش يخاطب باريس قائلاً:

باريس يا جنّة هذا العصر — عروسة الدنيا وعرس الدهر

إليك يجري الناس مجرى النهر — فأنتِ في الأرض محلُّ البِشْر

وأنت للعالم كلّ الفخر

فإنَّ شوقي يخاطبها، وهي تتعرض لخطر التدمير في الحرب العالمية الأولى، على نحو يشاكل حديث عبد المطّلب عن الكعبة وهي تتعرض لخطر الغزو:

إن لم يَقوكِ بكلّ نفس حرّة — فالله جلَّ جلاله واقيك

ولكنَّ إضفاء الطابع المقدّس على باريس لم يقتصر على الشعر، بل تعدّاه إلى كتابات عدد من المفكِّرين، الذين تحدَّثوا عن المدينة، ومشاعرهم الوجدانية الجارفة نحوها، من خلال لغة تتّكئ على

مصطلحات الشعائر الدينية، وتنحرف بها نحو وجهة أخرى لتضفي القداسة على المكان. فقد تحدَّث عنها مصطفى عبد الرازق، أستاذ الفلسفة الإسلامية في جامعة القاهرة، وشيخ الأزهر فيما بعد، تحت عنوان واضح الدلالة وهو: «الحجّ إلى باريس». ووصفها بقوله:

«باريس جنّة، فيها ما تشتهي الأنفس، وتلذ الأعين، فيها للأرواح غذاء، وللأبدان غذاء، باريس عاصمة الدنيا، ولو أنَّ للآخرة عاصمة لكانت باريس».

أمَّا محمد كرد علي فلم يسمح لنفسه بدخول المدينة، قبل أن يتلو ما سمّاه «تحيّة باريز»، وهي تحيَّة تمتلئ بالحبّ والإجلال، يبدأ مطلع كلّ فقرة منها بقوله: سلام عليك! ليخلص إلى القول بأن باريس «جنَّة أرضيِّة، جمع فيها موجدوها -أستغفر الله- ما لا عين رأت ولا أُذن سمعتْ ولا خطر على قلب بشر».

ولعلَّ سطوة هذا البعد الجمالي، الذي تحوَّل إلى صورة نمطية تختزل ملامح باريس، تتجلّى في تجربة الشاعر الشعبي المصري بيرم التونسي (1893- 1961). فقد ذهب بيرم إلى فرنسا منفيّاً، ولم يذهب مثل غيره إلى هناك طالباً أو زائراً، وأقام في غير مدينة في فرنسا. وقد صوَّر بعض جوانب حياته القاسية في كتابه «مذكّرات في المنفى». ولكنَّه عندما تحدَّث عن باريس في روايته (!) المكتوبة بالعامّية المصرية «السيد ومراته في باريس» وقع تحت تأثير الصورة النمطية، فجاء تأثيرها في بنية الكتاب، أقوى من قسوة الواقع الذي عاشه هناك.

ولكنَّ أخطر ما في عمل التونسي لا يتمثّل في تصويره لباريس ونظافتها وجمالها، بقدر ما يتجلَّى في التعبير عن رؤية تبدو فيها باريس

مركزاً، ويبدو القادمون إليها من الأطراف باحثين عن إعادة صياغة أنفسهم، وإعادة تشكيلها في ضوء مقاييس تلك المدينة المتحضّرة. فقد استطاعت باريس، عبر تدريب شاقّ يذكِّر بما خضعت له إليزا في مسرحية بيجماليون لبرناردشو، أن تعيد الزوجة التي جاءت من مصر «سنكوحة»، لتصبح «سيّدة» على النمط الأوروبي، تمتلئ حيوية وطاقة، تقدّس العمل، وتدافع عن حقوق المرأة. من هنا صارت باريس تجسّد المكان - الحلم، وصار الذهاب إليها كما عبَّر طه حسين حلماً «يداعبه نائماً أو يقظان»، و«حقيقة يجب أن تكون». وغدا الحديث عن الحقبة الزمنية التي يحياها المثقف العربي فيها حديثاً عن «زهرة العمر»، وبالمقابل صار الحديث عن الحياة في الوطن بعد العودة من رحاب تلك الجنَّة حديثاً عن «سجن العمر» لأنَّ باريس، كما ظلَّ يرى توفيق الحكيم، «تجسّد سِفْراً مفتوحاً هو سِفْر الحياة العليا».

أما البعد الثاني فذو طابع حضاري ظلَّ يؤمن بأنَّ بناء مشروع النهضة العربية المعاصرة، ينبغي أن يمرّ بهذه المدينة- المركز التي وصفها الطهطاوي وصفاً، ظلَّ يتكرّر في كثير من الأدبيّات اللاحقة، فهي عنده «من أحكم سائر بلاد الدنيا وديار العلوم البرَّانية وأثينة الفرنساوية». وقد جاءت كتابات علي مبارك ومحمد المويلحي وتوفيق البكري وأحمد زكي باشا ومحمد تيمور وطه حسين ومالك بن نبي وتوفيق الحكيم وعبد الرحمن بدوي لترسم صورة لعلاقة متميِّزة بين المثقف العربي وهذه المدينة، التي يغدو الذهاب إليها، بصرف النظر عن مدى الاتّفاق معها أو الاختلاف، ضروريّاً لتشكيل مشروعات حضاريَّة أو فلسفيَّة أو إبداعيَّة أو فنيَّة. لهذا كان من المنطقي، في

ضوء مركزية هذه المدينة وخصوصيّتها الحضارية، وإن ظلّ الأمر في بناء العمل محتاجاً إلى مسوّغات فنّيّة، أنْ تذهب شخصيات «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي إلى باريس، لأن الحديث يجسِّد في البعد العامّ علاقة بين حضارتين، لهما منحى شامل، تعرضت واحدة منهما لانكسارات وتحوُّلات، وصارت طرفاً بعد أن كانت مركزاً. لذا يصف المويلحي باريس بأنّها «المدينة الفاضلة، أمّ المدنيَّة الكاملة، مهبط العمران والحضارة، ومظهر الزينة والنضارة، وموطن العزّ والمجد، ومصدر النحس والسعد».

وإذا كان من الحقّ أن يقال إنَّ تغيراً قد طرأ على أبعاد تلك العلاقة، وغيّر من ملامح صورة تلك المدينة، وخفَّف شيئاً من مركزيتها، فإنَّ ذلك يعود إلى تيار فكري ونقدي آخر، بدأ يتشكّل في إطار الثقافة العربية المعاصرة، وهو التيار الأنجلوسكسوني الذي وقف للتيّار الفرانكفوني وما يتبنَّاه من رؤى حضارية وإبداعية، وقفة قويَّة غيّرت الكثير من الاتّجاهات في العالم العربي الحديث. ولعلَّ المعركة الفكرية المهمّة التي نشبت في منتصف الثلاثينيات بين طه حسين والعقاد تحت عنوان «لاتينيون وسكسونيون» تكشف عن أكثر التحوّلات أهميَّة في عالم الثقافة العربية المعاصرة.

ولعل من الضروريّ أن أشير في مقدّمة هذه الطبعة إلى رحلة حنا دياب إلى باريس التي اكتُشفت في تسعينيّات القرن الماضي، وشكّلت نقطة تحول في الدراسات العربية الخاصّة بهذه المدينة. كانت رحلة أنطون يوسف حنا دياب، الرحلة العربية الأولى التي وصلت باريس عام 1708، وقد وصلها دياب قادماً من حلب، بعد رحلة طويلة وكان لويس الرابع عشر أوّل من قابله في باريس.

وليس مستغرباً أن تأتي الرحلة العربية الأولى من حلب، فقد حظيت المدينة باهتمام الأوروبيين في القرن الثامن عشر، فكان يقيم فيها خليط من الفرنسيين والطليان والإنجليز والهولنديين. وقد بيّن وديع عبد الله قسطون في كتابه «الإفرنج في حلب في القرن الثامن عشر» أن الوكالة التجارية الفرنسية في حلب كانت تفوق باقي الوكالات الغربية، وأن اليسوعيين أنشأوا أقدم الأديرة في حلب عام 1625.

لهذا لم يكن غريباً أن يتعرّف حنا دياب على بول لوكا، أحد مبعوثي ملوك فرنسا، الذي طلب منه مرافقته ليكون مترجمه، لأن دياب كان يعرف الفرنسية والإيطالية والتركية، فضلاً عن العربية. وقد وعده لوكا بأن يؤمّن له عملاً في خزانة الكتب الفرنسية.

ومنذ عام 1707 بدأ حنا دياب، الذي كان على وشك الدخول في سلك الرهبنة في دير بجبل لبنان، يرافق بول لوكا (1664– 1737) في تنقلاته، وقد كان مكلّفاً بالسياحة في الشرق، لاقتناص وشراء مخطوطات ومسكوكات ومجوهرات ونوادر ونفائس للعودة بها إلى لويس الرابع عشر.

كانت الرحلة طويلة قبل الوصول إلى باريس، فقد مرّ لوكا وحنا دياب الذي كان يتعامل مع لوكا بوصفه «معلّمه» بمدن كثيرة هي: طرابلس وصيدا وقبرص وبيروت، وصولاً إلى مصر، فتونس، ثم بعض المدن الإيطالية مثل كورسيكا وجنوة ثم مرسيليا.

كان حنا دياب منبهراً بمعلّمه بول لوكا. وقد وصفه بأنه «عنده من كل علم خبر» (ص 88)، وذكر أنه كان ملمّاً بالطبّ والفلك والهندسة والفلسفة والطبيعيات وخواصّ الحشائش والنباتات والعقاقير، وقد

لفت نظره معرفته بالجواهر وخواصّها وأسعارها، وبالمقابل فإنّ لوكا لم يشر لحنا دياب البتة في رحلته التي استغرقت ثلاثة أجزاء.

ظلّ المخطوط الذي كتبه حنا دياب مجهولاً، حتى أهداه قس حلبي عام 1926 إلى مكتبة الفاتيكان، وتمّ اكتشافه في تسعينيات القرن الماضي. وقد نشرت دار «Actes Sud» ترجمته الفرنسية، في حين تكفّلت «دار الجمل» بنشر النصّ العربي كما كتبه حنا، وحقّقه كلّ من محمد مصطفى الجاروش وصفاء أبو شهلا جبران.

كتب حنا دياب رحلته بالمحكية السورية، سرداً وحواراً. وإذا كان ذلك قد أضفى التلقائية والبساطة عليها، فإنه أضفى لوناً من الإبهام على الكثير من التفصيلات والأحداث. لكن الملاحظ أن لأسلوب حنا دياب خصيصة مستمدة من ألف ليلة وليلة تتمثل في الاستطراد، وفي بناء حكايات تلد أخرى. فترى الكتاب ينتقل من حكاية رئيسة إلى أخرى فرعية، وتكون العودة من خلال عبارات مثل «فلنرجع إلى ما كنّا بصدده»، أو «نرجع بالكلام».

أقام حنا دياب في القصر الملكي أسبوعاً. وقد لفت الأنظار بزيّه الشرقي وهيئته المختلفة. وعلى الرغم من أنه كان مسيحياً مارونياً، فقد تم التعامل معه بوصفه كائناً غرائبياً، ولاسيما عندما خالف البروتوكول مرّتين: مرّة عندما سارع إلى أخذ الشمعدان من يد الملك، ومرّة أخرى عندما ردّ على إحدى الأميرات وهي تريهم «سيف المسلم»، فبيّن أنّه يحمل سكيناً لا سيفاً، وحمل السكّين دلالة غدر يعاقب عليها صاحبها. (انظر ص 240 و241).

لقد توقّف حنا دياب عند الكثير من معالم باريس. وكان من الطبيعي أن يتوقّف أول شيء عند الكنائس فيها، لأن هذا التوقّف يعيد إلى ذاكرته

تجربته في الرهبنة التي لم تكتمل. وقد أشار إلى ما تقوم به الكنيسة من أعمال خيرية (254). ثمّ توقّف عند المستشفيات (260 وما بعدها) وأنواعها وما تقدّمه للمرضى من علاج وخدمات، ثم يقول:

«وفي مدينة باريس موجود مدارس لجميع العلوم والفنون الموجودة في سائر الدنيا.» (ص 263). وقد توقّف حنا دياب عند دار الأوبرا التي وصفها (ص 271 وما بعدها)، مثلما توقّف عند المسرح الكوميدي (ص 276 وما بعدها). لكن حنا دياب لم يتوقّف عند معالم باريس وحدها، فنقل حكايات من شوارع باريس، تشير إلى معرفته بالواقع اليومي للمدينة. وما أصابها من أوبئة (ص 294) وما وقع فيها من برد شديد، (ص 297).

لكن الدور التاريخي الذي نهض به حنا دياب تمثل في ألف ليلة وليلة. فقد كان المستشرق الفرنسي أنطوان غالان (1646- 1715) قد زار سوريا غير مرة، ويبدو أنه عثر على مخطوط لألف ليلة وليلة هناك، وشرع في ترجمته في المدّة الواقعة بين (1704- 1717). وقد كان لهذه الترجمة تأثير واسع في السردية الغربية. كما أن الترجمات إلى اللغات الأوروبية قد توالت بعدها.

التقى أنطوان غالان بحنا دياب في السابع عشر من مارس 1709. ويبدو أن هذا اللقاء كان فاتحة للتعاون بين الرجلين. ففي اللقاء التالي، أخذ حنا دياب يحكي لغالان بعض الحكايات العربية المشوقة، ثم شرع حنا يرسل لغالان ملخّصات تلك الحكايات التي بلغت ستة عشرَ ملخصاً نشر منها غالان عشر حكايات في ترجمته لليالي.

وقد بينت فحمة تيري، التي ترجمت رحلة دياب إلى الفرنسية في لقاء معها أن رحلة حنا دياب استطاعت أن تبين أن مجموعة من

الحكايات في الليالي التي ترجمها غالان هي نسيج سوري- فرنسي مشترك. وقد بين بورخيس أن حنا دياب أسهم في وضع: حكاية علاء الدين، علي بابا والأربعون حرامي، الأمير أحمد والساحرة، أبو حسن النايم واليقظان، الأختان الغيورتان.

وقد وصف حنا دياب هذه التجربة التي جاءت إبّان موجة من البرد الشديد أصابت باريس، فقال:

«وفي تلك الأيام صغرت نفسي واتضجرت من السكنه في تلك البلاد. وكان يزورنا كثير أوقات رجل ختيار، وكان موكل على خزانة كتب العربيّة وكان يقرا مليح بالعربي، وينقل كتب عربي إلى الفرنساوي وهو كتاب حكاية ألف ليلة وليلة، فهذا الرجل كان يستعين فيّ لأجل بعض قضايا ما كان يفهمهم، فكنت أفهمه إياهم. وكان الكتاب ناقص كام ليله، فاحكيت له حكايا الذي كنت بعرفهم، فتمم كتابه من تلك الحكايا. فانبسط مني قوي كثير، ووعدني بأن كان لي مسألة حتى يقضيها من كل قلبه».

(من حلب إلى باريس، ص 301- 302)

ولقاء تلك المساعدات عرض غالان مساعدة حنا في تأمين وظيفة له للسياحة في الشرق لحساب ملك فرنسا مثل بول لوكا، وهو ما اعتبره حنا عرضاً عظيماً يعوِّض انتظاره الطويل لوظيفة لا يبدو أنها ستأتي. لم يعرف حنا في ذلك الوقت أنه وقع ضحية للصراع بين غالان ولوكا.

لم يظفر حنا بشيء وبدا أن فرنسا ضاقت عليه، ولم يعد للغربة مبررها وهو باقٍ دون عمل، فقرر أخيراً الرجوع للشرق في رحلة لا تقل غرابة عن رحلة ذهابه.

لهـذا آمـل أن تكـون هـذه الدراسـة، التـي تكشـف وجهـاً مـن وجـوه بحـث المثقـف العـربي عـن الحداثـة والتقـدّم، حلقـة نافعـة في مجـالات الـدرس النقـدي المقـارن.

والله وليّ التوفيق

**خليل الشيخ**

**أبوظبي- جزيرة الريم، مارس 2022**

# باريس في الأدب العربي الحديث
# حتى الحرب العالمية الأولى

**تمهيد**[1]

تجـي‌ء مكانـة باريـس في الأدب العـربي، امتـداداً لأهميتهـا في الآداب العالميـة، فباريـس مـن العواصـم القليلـة في العـالم التـي ظلّـت موضوعـاً Stoff وموتيفـاً Motif[2] عـلى الصعيـد الأدبي لما تمثّلـه مـن قيـم جماليّـة وحضاريَّـة. فقـد تعامـل الأدب معهـا، بغـضّ النظـر عـن تقييمهـا سـلباً أو إيجابـاً، عـلى أنهـا مدينـة عالميـة Weltstadt قـادرة عـلى اسـتيعاب شـتّى الحضـارات. لتصبـح مصـدر إشـعاع حضـاري. ويمكـن للـدارس أن يضـع الخطـوط العريضـة للملامـح الرئيسـية لهـذه المدينـة كـما رسـمها الأدب الغـربي.

ترتبـط صـورة المدينـة الخاطئـة في الأدب الأوروبي، بظهـور باريـس كمدينـة كـبرى، ومـا يُصاحـب الحيـاة في هـذه المـدنِ مـن الشـعور بالضيـاع والاغـتراب والفقـر الروحـي وفقـدان الهويـة والتميّـز[3]. فقـد

---

(1) نُشرت هذه الدراسة في مجلة عالم الفكر 2 (1988)، ص 475– 530

(2) حول هذين المصطلحين وأهميتهما في الدراسات الأدبية المقارنة انظر:

Elisabeth Frenzel, Vom Inhalt der Literature, Stoff-Motiv, Thema pp.7- 93.

(3) Von Siegfried Juttner, Paris Bilder des 18. Jahrhunderts Eine Skizze. Pp.172- 202 p.174.

تميَّز أدب القرن الثامن عشر الفرنسي على سبيل المثال، بالشكوى من التجمّعات السكانية وما يصحبها من ضجيج وقاذورات وروائح كريهة، وما فيها من وسائل للنقل تهدِّد الحياة الإنسانية. ولهذا صوَّر الأدب حياة الناس في المدينة على أنها رقص خطير من أجل العجل الذهبي. وفي أثناء هذا الرقص يسقط الكثيرون، ويخسر آخرون سمعتهم وصحّتهم، لأن الطمع والجشع من أجل الثروة يسلب البشر شخصيّاتهم ويجعلهم قساة القلوب. من أجل ذلك ارتبطت صورة باريس بمدينتين خاطئتين هما بابل السومرية، ولابيرنث Labyrinth الإغريقية. حيث تمثِّل الأولى الفوضى، في حين تمثِّل الثانية الأرض التي يتوه فيها السالك ولا يكاد يعرف طريقه، فهي مدينة التيه.

ويمكن القول إن صورة باريس الحديثة أو تمثيلاتها في القرن التاسع عشر بدأت بالتشكل بظهور بودلير (1821– 1867) في ديوانه «أزهار الشر» سنة 1857. فقد شكّل صعود باريس في شعره نموذجاً لتجلّي المدينة في الأزمنة الحديثة. ومن المعروف أن إعادة بناء باريس بعد الثورة الفرنسية قد تضمن تعدّداً اجتماعياً واضحاً. وكان بودلير يرى الظواهر في تناقضاتها وهو يخاطب باريس بقوله:

إنني استخلصت من كل شيء الجوهر
أعطيتني طينك، فصنعت منه الذهب

والطين الذي يشير إليه بودلير هو باريس التي اتّسعت للغنيّ والفقير والمتسوّل والمومس، كما اتّسعت للمقابر والحانات والأطلال.

وتعكس قصائد ديوانه وبخاصّة القصائد المعنونة في الديوان بـ(Tableaux Parisiens) (لوحات باريسيّة) عزلة بودلير، وغربته في المدينة، ورفضه لكل

شيء صناعي. ولهذا تبدو باريس في هذه القصائد عالماً ميتاً، بارداً، مصنوعاً من المرمر والمعدن[1]. أمّا باريس القديمة فقد تلاشت إلى الأبد:

إن باريس القديمة لا توجد الآن. لقد تغيّرت.

إن صورة المدن تتغير بسرعة مثل تغيُّر الإنسان.

ولهذا يصفها بودلير بـ«المتاهة الموحلة». و«الماخور» و«الجحيم» و«المعتقل»[2].

وبالمقابل فقد بدأت باريس تظهر في الآداب الأوروبية ليس بوصفها عاصمة للحضارة الغربية فحسب، بل كملتقى لجميع تيارات الفكر في العالم، ففيها يتلاقى الناس، وتتكدّس البضائع من جميع أنحاء العالم، وكل ذلك يعد بحياة متطوّرة، ويبعث الأمل بمستقبل رغيد وآمن. وقد ظهر هذا الثناء على باريس بشكل واضح على لسان التنويريين[3] Enlightenments، فقد كانت استجابتهم للمدينة تعني الرغبة في المزيد من الرخاء والتقدّم. وكانوا عبر مطالبتهم بحرية التجارة، ينادون بضرورة الانفتاح الليبرالي على الصعيد الثقافي. فلم تعد الكماليات فضيحة بل ضرورة اقتصادية ملحّة، كما لم يعد المسرح خطيئة بل مدرسة الإنسانية العليا[4]. وقد أصبحت المدينة ضماناً للتقدُّم على شتى الأصعدة. وبدأت الملامح الإيجابية لباريس تتنامى. فأصبحت باريس في نظر التنويريين رمزاً للمستقبل المتضمّن للحرية والسعادة.

---

(1) Kindler LiteraturLexikon, Band 5.pp.3560-3561.

(2) إدوارد غاييد، المدينة في شعر زماننا، ص 215.

Paris bilder, ibid, p. 182

(3) حول هذه الحركة في فرنسا وألمانيا انظر:

German Massou: Aconcise Survey of France Literature. Pp. 109- 159. Peter Putz: Erforschung der deutschenAufklaerung, Passim.

(4) Paris bilder, ibid, p. 184.

وقد تميَّزت باريس -هذه الحقبة- بغزارة صالوناتها الأدبية[1]، فقد وجد الأدباء والمثقّفون في هذه الصالونات مكاناً للتعبير عن آرائهم، ووقتاً لمناقشة هذه الآراء. ولهذا امتدت شهرة أدباء فرنسا إلى أوروبا كلها، واستقبل ملوك أوروبا الكثير من أدباء هذه الصالونات. وقد كان الأمير البولندي Stainslas Poniatowski ضيفاً في صالون مدام Geoffrin، التي استقبلها عندما صار ملكاً لبولندا. لذا سادت النزعة الأوروبية عند مفكّري تلك الفترة، وأصبحت باريس بؤرة حضارية لهذه النزعة[2].

وقد ترتب على ذلك اعتبار باريس عاصمة للمثقّفين[3]. حيث تجد هموم الكتّاب وطموحاتهم مخرجاً للتعبير عنها. لهذا أصبحت باريس مدينة غير قابلة للتعويض، بمكتباتها الغنية، وبقدرتها على خلق الحوار وتهيئة المناخ المناسب له. أمَّا الوحدة التي يشعر بها الكاتب أو العالم هنا، فهي كما يرى Pierre Bayle[4] وحدة خلَّاقة، من أجل التركيز والإبداع. فقد كان على العالم أو الفنان في نظر Bayle أن يواجه أحد خيارين، فهو إمَّا أن ينفتح علَى الحياة الاجتماعية فيحكم على نفسه بالتفاهة وموت الإبداع، وإمَّا أن ينعزل ليتفرّغ لإبداعه. وباريس هي المدينة التي يستطيع فيها الكاتب والعالم أن يوازن بين العزلة والمشاركة. لهذا صُوِّرت باريس، أثينا الجديدة، وطناً لكل الكتّاب وبالذات للمجدّدين منهم. وقد صوّر Marmontel باريس

(1) حول هذه الصالونات انظر:

German Mason, pp. 111- 113, and Rolf Engelstein: Die LiteraischeGesellschaft.PP. 162- 175.

(2) Mason. Ibid.p. 111.

(3) Paris Bilder. P. 190

(4) Ibid.p.192.

تصويـراً مثاليـاً عندمـا قـال: إن الاهتـمام في باريـس بالإنسـان، لا بالعـرق أو مـكان الـولادة، وبقـدرات الإنسـان لا بمسـتواه الطبقـي[1]. لهـذا كانـت العاصمـة الفرنسـية مصـدراً للكثـير مـن المـدارس الفكريـة والأدبيـة في أوروبـا. وكانـت مركـزاً للـصراع في الوقـت نفسـه بـين المجدّديـن والمحافظـين. ويـرى Eric Cham[2] أن سـيطرة باريـس الواسـعة عـلى الحيـاة الثقافيـة والاجتماعيـة في فرنسـا، جعـل جُـلَّ التطـوّرات المهمَّـة تحـدث هنـاك، كـما خلـق منهـا في الوقـت نفسـه بـؤرة الموسـيقى والفـنّ الطليعيـين avant-garde في أوروبـا كلهـا.

* * *

لم يُظهـر الأدب العـربي الاهتـمام[3]، الاهتـمام بباريـس إلَّا بعـد ربـع قـرن مـن غـزو نابليـون لمـصر سـنة 1798م. فقـد جـاء نابليـون إلى مـصر ومعـه جيـش مـن الخـبراء والمهتمّـين بشـؤون الـشرق العـربي، القادريـن عـلى قـراءة لغاتـه، قديمهـا وحديثهـا. العارفـين بالأبعـاد الحضاريـة للمـكان مـن مختلـف النواحـي[4]. ويتّضـح مـن خـلال ملاحظـات الجـبرتي (1754-1825م) أن المصريـين ومثقّفيهـم عـلى وجـه التحديـد، لم يكونـوا يعرفـون شـيئاً عـن هـؤلاء الغـزاة، إذ كانـوا يجهلـون لغتهـم وأدبهـم وتاريخهـم.

---

(1) Paris Bilder..p.192.

(2) Eric Cham: Revolt, Conservatism and Reaction in Paris. 1905- 1925 pp.162- 171.

(3) لقد سبق الأدب العثماني الأدب العربي باهتمامه بالعاصمة الفرنسية. وأول مَن عبَّر عن اهتمامه بهذه المدينة هو محمد علي جلبي أفندي الذي أوفده السلطان العثماني أحمد الثالث إلى باريس عام 1720م. وجاء حديث السفير في تقرير مفصّل عُرف باسم سفارة نامة. حول ذلك انظر:

Bernard Lewis: Die Welt der Unglaeubigen. P. 113 ff.

خالد زيادة، تطوُّر النظرة الإسلامية إلى أوروبا، ص 52 وما بعدها.

(4) انظر محمد فؤاد شكري، الحملة الفرنسية وخروج الفرنسيين من مصر، ص 548- 675.

لهـذا تسـيطر الدهشـة العميقـة عـلى صاحـب «عجائـب الآثـار في التراجـم والأخبـار»، وبخاصـة عندمـا يـرى اهتـمام الفرنسـيين بالـتراث العـربي، وترجمتـه إلى لغتهـم[1]. ولكـن الاهتـمام الـذي خلّفتـه حملـة نابليـون عنـد المصريـين بأوروبـا، تبعثـر لاختلاطـه بالعنـف العسـكري الـذي أسـهم في حجـب هـذا التقـدّم العلمـي عـن غالبيـة المصريـين إبّـان فـترة الاحتـلال، ثـم تلاشـى تمامـاً عنـد خـروج الفرنسـيين مـن مـصر، فأصبحـت هـذه الغـزوة تجسّـد ذكريـات مـرّة لهزيمـة عسـكرية يحـرص الجميـع عـلى نسـيانها[2]، ولكـنَّ مجـيء الفرنسـيين إلى مـصر ظـلّ يشـكّل هاجس التوجّـه إلى الغـرب[3].

توجّـه محمـد عـلي (1805- 1849م) في البدايـة نحـو إيطاليـا، وتوجّهـت إليهـا أولى البعثـات العلميـة سـنة 1809م، وثانيتهـا سـنة 1813. أمّـا التوجّـه إلى باريـس فقـد جـاء بعـد سـنة 1820م. وقـد تنوَّعـت تعليـلات الباحثـين لتفسـير تحـوُّل محمـد عـلي إلى فرنسـا، إذ رُبـط تـارة بعوامـل شـخصية تتمثـل في وفـاء محمـد عـلي لتاجـر فرنـسي أخلـص لـه الـودّ، وتـارة بمركـز فرنسـا الـدولي الممتـاز وقدرتهـا عـلى تحقيـق آمـال محمـد عـلي في بنـاء دولـة عصريـة[4]. وكلا الرأيـين يجعـلان هـذا التحـوُّل نابعـاً مـن إرادة محمـد

(1) انظر: عجائب الآثار /2/233- 235، وانظر تعليق برنارد لويس حول هذه الملاحظة في المصدر السابق، ص 285. حيث يرى أن الجبرتي يسجل عبر هذه الملاحظات اكتشافاً للاستشراق الأوروبي، ففي نهاية القرن الثامن عشر كان الاستشراق قد خطا خطوات واسعة في التأليف في نحو ومعجم اللغات الإسلامية، بينما لم يكتب في اللغات الإسلامية شيء عن أية لغة أوروبية.

(2) انظر: عجائب الآثار /2/361- 391.

(3) إن ذهاب الطهطاوي إلى باريس هو في المحصلة النهائية ثمرة إعجاب شيخه حسن العطار، شيخ الجامع الأزهر، الذي عايش الحملة الفرنسية، ورأى تقدُّم الفرنسيين، وآمن بوجوب تغير الأحوال في البلاد. انظر: تخليص الإبريز، ص 10.

(4) حول بواعث توجه محمد علي إلى إيطاليا انظر: جمال الدين الشيال، تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي، ص 12.

علي، ومعبّراً عن رغبته، وقدرته على التمييز بين مستويات التقدّم الصناعي في إيطاليا وفرنسا، ولكن هذا التحوُّل التدريجي البطيء تجاه باريس الذي استغرق ما يزيد على عشرين سنة كان نتيجة تخطيط فرنسي استطاع أن يربط مصر بفرنسا عن طريق «مساعدات تنموية» تهدف إلى تحضير مصر في الظاهر، وإلى ربطها بفرنسا سياسياً واقتصادياً في حقيقة الأمر[1].

وإذا كانت فرنسا قد خسرت مصر بعد احتلال الإنجليز لها عام 1882م وفرض حمايتهم الرسمية عليها، بعد هزيمة العرابيين في معركة التلّ الكبير، فقد حاولت أن تُبقي على وجودها الثقافي في مصر. وقد تمثّل هذا الوجود بسيطرة اللغة الفرنسية، وإعلاء قيمة الأدب الفرنسي والثقافة الفرنسية، والتوجّه نحو باريس بوصفها رمزاً للحضارة. وقد عزَّز الفرنسيون وجودهم الثقافي عن طريق المدارس والبعثات والترجمة. فقد أُسِّست معظم المدارس العالية في عهد محمد علي تحت إشراف الدكتور كلوت بك، الجرَّاح الفرنسي الذي استدعاه محمد علي سنة 1825م، ليكون طبيباً ورئيساً لجرّاحي الجيش المصري. وقد سعى كلوت بك سعياً متواصلاً للقضاء على سيطرة الطليان، وإقصاء لغتهم، وإحلال اللغة الفرنسية محلّها[2]. فقد أسَّس كلوت بك مدرسة الطبّ البشري سنة 1827م، وشجَّع تلاميذها على تعلُّم اللغة الفرنسية، فأنشأ لهم مدرسة لتعليمهم هذه اللغة، وألحقها بمدرسة الطبّ[3]. وقد اختار كلوت بك اثني عشر تلميذاً من أوائل الخرّيجين، وسعى حتى أرسلهم في أوّل بعثة طبّية

---

(1) R. Wielandt. Das Bild der Europaer: pp. 36- 37.

(2) الشيال، المصدر نفسه، ص 18.

(3) المصدر نفسه، ص 20، وانظر: ص 13.

إلى فرنسا 1832م، وقد ظلَّت هذه المدرسة تعتمد اللغة الفرنسية حتى سنة 1898، إذ عُيِّن لها مدير إنجليزي اشترط أن تكون لغة التدريس فيها هي الإنجليزية[1]، وإذا كان كلوت بك قد نظَّم المدارس العلمية العليا، وجعلها فرنسية النظام فإنَّ رفاعة الطهطاوي (1801– 1873م) قد أرسى جذور الاهتمام بباريس خارج النطاق العلمي البحت الذي تميَّزت به بعثات محمد علي. ويكشف كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» الصادر سنة 1834م عن اهتمام عميق بهذه المدينة، وبثقافة أهلها. وقد كانت جهود رفاعة الطهطاوي على صعيد التأليف والترجمة تصبّ في هذا الإطار، فقد ترجم موادّ الدستور الفرنسي[2] إلى اللغة العربية، وترجم رواية الكاتب الفرنسي Fenelon، مغامرات تليماك Les Aventures de Telemague وسمَّاها «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» ليعبر عن أزمته الذاتية بعد أن نفاه الخديوي سعيد إلى السودان[3]. ولكنَّ جهوده في تدعيم مكانة الثقافة الفرنسية في مصر، تتمثَّل أكثر ممّا تتمثل في إنشائه دار الألسن سنة 1835م[4]. فقد أسهم خرّيجو هذه المدرسة في ترجمة الكثير من الكتب في مختلف التخصّصات[5]. وتكشف القائمة التي أعدّها جمال الشيال بالكتب التي ترجمت في عصر محمد علي أنَّ كل الكتب المنقولة إلى العربية كانت عن اللغة الفرنسية[6].

(1) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث 453/1.
(2) تخليص الإبريز، ص 93– 106.
(3) عبد المحسن بدر، تطور الرواية العربية، ص 57– 61.
(4) الشيال، ص 38– 44، وحول دوره في الترجمة انظر: ص 121– 146.
(5) المصدر نفسه، ص 147 وما بعدها.
(6) المصدر نفسه، ص ملاحق الكتاب من الملحق الأول حتى الخامس.

وقد أسهم في تعزيز الاتّجاه نحو باريس، تولّي الخديوي إسماعيل للحكم عام 1863م. فقد درس إسماعيل في باريس، وأراد عند توليه الحكم أن يجعل مصر قطعةً من أوروبا. وقد تولّى تعزيز هذا الجانب على المستوى التعليمي علي مبارك ناظر المعارف، الذي درس هو الآخر في باريس، وأنشأ دار العلوم سنة 1871م. من أجل هذا اتّجه الأدباء نحو الثقافة الفرنسية والأدب الفرنسي. ويمكن عدّ محمد عثمان جلال (1828- 1898م) مثلاً نموذجياً على نجاح الطهطاوي في إرساء دعائم الثقافة الفرنسية. فقد تخرّج جلال في مدرسة الألسن، وكان من تلاميذ الطهطاوي المتميّزين[1]. اهتمّ جلال بالأدب الفرنسي، وحاول عبر تقديمه للقارئ تمصير هذا الأدب الجديد، ليتقبّله الذوق الأدبي العام، فترجم «أمثال لافونتين» La Fontaine وسمّاها: «العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ»[2]، كما ترجم بعض أعمال موليير Molière المسرحية ونشرها تحت عنوان: «الأربع روايات من نخب التياترات»[3]، وترجم رواية Bernardin de Saint Pierre المعروفة بـ Paul et Virginie تحت عنوان: «الأماني والمنّة في حديث قبول وورد جنّة»[4]. لهذا صار الأدب الفرنسي نموذجاً يحتذى، وصار الذهاب إلى باريس ضرورة حضارية، فقد اتّخذ يعقوب صَنُّوَع (أبو نضارة) لنفسه لقب «موليير مصر»، ثم اختار باريس بعد أن نفاه الخديوي ليصدر منها جريدته التي تندّد بالخديوي إسماعيل والاحتلال الإنجليزي[5]،

---

(1) عمر الدسوقي، المصدر نفسه، ص 135.

(2) المصدر نفسه، ص 135.

(3) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847- 1914م، ص 273- 288.

(4) عباس العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص 88- 89.

(5) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 77- 91.

وصار الحديث عن النموذج الإفرنجي -الفرنسي- أمراً عادياً. فقد صوَّر الشيخ عبدالله فكري (1834- 1889م) امرأة فرنسية باريسية، على أنها مثال المرأة السهلة المنال:

**وهيفاء من آل الفرنج حجابه — على طالبي معروفها في الهوى سهل**

**إذا أبصرت من ضرب باريز قطعة — من الأصفر الإبريز زلّ بها النعل[1]**

وحذّر عبدالله النديم في مقالته «عربي تفرنج» من الذوبان التامّ في إطار الحضارة الغربية. وكانت فرنسا لا إنجلترا هي محور الحديث[2]. وقد كان موقف الشيخ محمد عبده، وجمال الدين الأفغاني من قبل، يشجّع على تعلُّم الفرنسية، «لأن العالم المسلم لا يمكنه أن يخدم الإسلام من كل وجه يقتضيه حال هذا العصر إلَّا إذا كان متقناً للغة من اللغات الأوروبية[3]، ولعل ذهابهما إلى باريس بعد ثورة عرابي لإصدار «العروة الوثقى»، وإصرارهما على تعلُّم الفرنسية قد زاد من تعلّق المصريين بباريس[4].

وإذا كان موقف الشيخ محمد عبده من الحضارة الأوروبية متسامحاً، فإنَّ موقف مصطفى كامل، «صبّ مصر وشهيد غرامها» كما وصفه

---

(1) انظر: عباس العقاد، شعراء مصر ص 64- 65، حيث يرى أن لهذه القطعة «دلالة نفسية، وعليها صبغة التعبير عن حالة المصري المسلم الذي أرسل سجيته بلا محاكاة ولا تكلف حتى نطق مزاجه ونطقت عاداته بما ينم على ضميره».

(2) تحكي المقالة قصة شاب مصري أرسله أهله إلى أوروبا لتلقي العلم، فعاد منها متنكراً لأهله، مستقبحاً عادات قومه، مستفهماً عن اسم البصل بالعربية لأنه لا يتذكّر إلَّا الاسم الفرنسي، انظر عمر الدسوقي، المصدر نفسه، ص 408.

(3) محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، 345/1.

(4) علي محافظة، الاتجاهات الفكرية عند العرب في عصر النهضة 1798- 1914م، ص 72، 80.

شوقي[1]، من فرنسا، قد حبَّب حضارتها إلى المصريين. صحيح أن ذهاب مصطفى كامل إلى فرنسا كان بسبب تشجيع الخديوي عباس[2]، ولكنه جاء تلبية لرغبة أبيه الروحي، علي مبارك[3]، وصحيح كذلك أن مصطفى كامل كان يهدف، كما يقول أنصاره، إلى استغلال النفوذ الفرنسي من أجل النضال ضد الإنكليز. ولكن هذا الاستغلال أسهم في إضفاء صورة إيجابية على فرنسا، فقد أهدى مصطفى كامل إلى المسيو «بريسون» رئيس مجلس النوّاب الفرنسي سنة 1895 لوحة كُتِبَ في أسفلها ثلاثة أبيات من الشعر «حفظها المصريون وجرت على كلّ لسان»:

| | |
|---|---|
| أفرنسا يا مَن رفعتِ البلايا | عن شعوب تهزّها ذكراك |
| انصري مصر إنَّ مصر بسوء | واحفظي النيل عن مهاوي الهلاك |
| وانشري في الورى الحقائق حتى | تجتلي الخيرَ أمةٌ تهواك[4] |

غير أنَّ إنشاء الجامعة المصرية الأهلية سنة 1908م. التي أصبحت سنة 1925م جامعة حكومية[5]، عمَّق التوجّه الثقافي نحو فرنسا، فإذا كان كلٌّ من محمد حسين هيكل[6]، ومصطفى عبد الرازق،

(1) انظر قصيدته في رثاء مصطفى كامل:

| | |
|---|---|
| المشرقان عليك ينتحبان | قاصيهما في مأتم والدّاني |

الشوقيات 3/ 57.

(2) محمد محمد حسين، 1/ 175.

(3) فتحي رضوان، مصطفى كامل، ص 44.

(4) المصدر نفسه، ص 99.

(5) محمد يوسف نجم، نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية في الأدب العربي الحديث. مقدّمة ودليل، ص 17- 21.

(6) يصف هيكل وصوله إلى باريس يوم الثالث عشر من تموز سنة 1903م، عشية عيد الحرية: «كانت بشائر العيد تنتظم مدينة النور، وتضفي عليها حلّة من ساطع البهاء والرواء». انظر: مذكّرات في السياسة المصرية، 1/40.

ومحمد تيمور، وتوفيق الحكيم، قد ذهبوا إلى باريس ليدرسوا الحقوق والفلسفة على نفقتهم الخاصّة، باعتبار أنهم أبناء أُسرٍ موسرة، وذهب أحمد شوقي من قبل على نفقة الخديوي، فقد أوفدت الجامعة المصرية عدداً من طلابها للتخصُّص في مختلف العلوم الإنسانية والتطبيقية. فقد ذهب أحمد ضيف، ومنصور فهمي، وطه حسين، وصبري السوربوني، ومحمد مندور على نفقة الجامعة المصرية، كما ذهب فيما بعد عبدالله دراز، وعبد الحليم محمود على نفقة الأزهر. أمَّا زكي مبارك فقد غامر بالذهاب إلى السوربون على نفقته الخاصّة، وقد ظلّت سنوات دراسته هناك، مبعث شعوره الدائم بالفخر والاعتزاز.

***

أمَّا ارتباط بلاد الشام بفرنسا فقد تمَّ على نحو مختلف. فإذا كان هذا التوجّه قد أخذ طابعاً رسمياً في مصر، بدأت به حكومة محمد علي وشجعته، وارتبط على صعيد التنفيذ بمصريين مسلمين، فإنَّ بداية هذا التوجّه في بلاد الشام مرتبطة بالإرساليات التبشيرية المسيحية من جهة، وبتحسين وسائل المواصلات البحرية وازدهار الحركة التجارية من جهة أخرى بين بلاد الشام وفرنسا وإيطاليا. فمنذ نهاية القرن السادس عشر تأسَّست مدرسة الموارنة في روما[1]. وكان لإيطاليا الغلبة على هذا الصعيد. ولكن الإرساليات التبشيرية الفرنسية قد تفوّقت هي الأخرى، كما تفوَّقت السياسة الفرنسية. فقد شارك اليسوعيون الفرنسيون في بناء مدرسة عينطورة منذ سنة 1834 [2]. وقد كانت هذه الصلات المتميّزة بين الموارنة وفرنسا تنطلق

---

(1) تأسّست سنة 1854م. انظر:

Spanolo, J.P., France and Ottoman Lebanon 1861- 1914, P,8.

(2) جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، 4/ 37.

من الاتّفاق الذي وقّعه فرانس الأول والسلطان العثماني سليمان سنة 1535[1]، الذي عُدّت فرنسا بموجبه حامية للكاثوليك في الدولة العثمانية. وقد كان لتطوّر وسائل النقل البحري عن طريق السفن التجارية، أثر في زيادة حركة السفن بين الموانئ الأوروبية والشامية. وليس من قبيل المصادفة أن يكون جلّ الذاهبين إلى باريس في الفترة المبكرة من أبناء التجّار المسيحيين اللبنانيين.

ولعلّ التنافس بين الحركات التبشيرية اليسوعية -الفرنسية، والبروتستانتية- الأميركية في حقل التبشير والتعليم قد أسهم في المحصلة النهائية في تفتيح أعين المثقّفين المحلّيين على حضارة جديدة، ذات أبعاد مختلفة. وقد وصلت ذروة هذا التنافس حدّها الأعلى في مقتل أسعد الشدياق سنة 1830م بسبب اعتناقه البروتستانتية بعد أن كان مارونياً كاثوليكياً.

يمكن تلخيص أثر الثقافة الفرنسية بوجه عام، والعلاقة مع باريس خصوصاً، في بنية الحركة الثقافية في بلاد الشام بحصرها في بعدين مهمّين، هما: البعد الأدبي- العلمي، والبعد القومي.

يمكن للدارس ان يتحدَّث عن تأثير الأدب الفرنسي بدءاً من مسرحية «البخيل» لمارون النقاش التي عرضت سنة 1847م[2]. وعلى الرغم من تأثُّر النقاش بالمسرح الإيطالي عند تأسيسه للمسرح العربي، إلَّا أن الأثر الذي قدَّمه قد تمّ بعد قراءة النقاش للمسرحية المولييرية، واستيعابه لبعض شخصياتها ولمقوّمات الإضحاك فيها[3]. وقد سار في الخطّ ذاته تلميذه سليم النقاش، فترجم للكاتب

(1) Mahmud Samara, Christian Missions and Western Ideas in Syrian Muslim Writers (1860- 1918). Ph. D. London. P. 3.

(2) محمد يوسف نجم، المسرحية، ص 33، انظر: ص 416- 422.

(3) المصدر نفسه، ص 416.

الفرنسي Pierre Corneille مسرحية Horace، تحت عنوان «مي»[1]. كما ترجم له نجيب الحداد مسرحية Le Cide تحت عنوان «غرام وانتقام» أو «السيد»[2]، ومسرحية Cinna ou La ClémenceD'Augste تحت عنوان «سينا أو عدل القيصر»، أما أديب إسحق فقد ترجم بناء على طلب القنصل الفرنسي في بيروت مسرحية «أندروماك» Androumaque للكاتب المسرحي Jean Racine[3].

ورغم اشتغال أحمد فارس الشدياق بعد خروجه من لبنان إلى مالطة مع المبشرين الأمريكان، فإنَّ أثر فولتير يبدو واضحاً في «كشف المخبّأ»، الذي يعدّ نتاج ما بعد المرحلة الباريسية[4]. ولكن تأثير المناهج الأدبية الفرنسية يتبدَّى أكثر ما يتبدَّى في نتاج اثنين من روّاد الدراسات الأدبية النقدية المقارنة. وهما روحي الخالدي (1864-1913)[5]، وقسطاكي الحمصي (1858- 1941)[6]. درس روحي الخالدي في السوربون، ثم عمل مدة عشر سنوات قنصلاً للدولة العثمانية في مدينة Bordeaux الفرنسية. وقد تمخَّضت علاقاته الحميمة بالآداب الأوروبية عن كتاب رائد في ميدان الدراسات المقارنة هو: «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو».

---

(1) محمد يوسف نجم، ص 204.

(2) المصدر نفسه، ص 206- 208.

(3) المصدر نفسه، ص 58.

(4) حول اقتباسات الشدياق من فولتير انظر:

Mohammad Bakir Alwan: Ahmad Faris Ash-shidyaq and the West, ph. Indiana University, 1970 p. 1251. Wielandt, Das Bild. P. 90<a61>.

(5) حول الخالدي انظر: حسام الخطيب، روحي الخالدي رائد الأدب العربي المقارن. دار الكرمل، عمان 1985م.

(6) انظر عائشة الدباغ، الحركة الفكرية في حلب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، ص167- 173.

نشر الخالدي كتابه في مجلة الهلال سنة 1904 باسم مستعار هو «المقدسي»[1]، ثم نشره باسمه الصريح في الطبعة الثانية للكتاب سنة 1912. ورغم خلوّ الكتاب من الأفكار السياسية، فإنَّ خوف الخالدي من أن ينسب إلى فريق المستغربين التحديثيين هو الذي حمله على إخفاء اسمه في الطبعة الأولى. يتضمن الكتاب حديثاً ضافياً عن المدارس الأدبية (الكلاسيكية والرومانسية)، وعرضاً لنظرية فيكتور هوجو في الشعر والمسرح والقصّة، وحديثاً عن كبريات الأعمال الأدبية الأوروبية من منظار عربي[2].

أمَّا قسطاكي الحمصي فقد ذهب إلى فرنسا سنة 1875، 1878، 1892. وكان كتابه «منهل الورّاد في علم الانتقاد» بجزأيه الأوّل والثاني، المطبوع سنة 1907م في مصر محاولة لإيجاد قواعد علمية في النقد. وهو حصيلة اطلاع واسع على ما كتبه النقاد الفرنسيون أمثال سانت بوف Sainte Beuve وتين Taine وبرونتير Brunetière.

أمَّا عن التأثيرات في حقلي الاجتماع والسياسة فيمكن التوقّف عند كل من شبلي الشميل (1855- 1917)، وأديب إسحق (1856- 1885)، وفرانسيس مراش (1836- 1874)، وجبرائيل الدلال الحلبي (1836- 1892)، فقد درس الشميل الطبّ في الكلية السورية في بيروت، ثم أكمل دراسته في باريس، وكان يبشّر بنظام سياسي يتلافى نقائص النظام السياسي العثماني، كما صرح بذلك في كتابه «شكوى وأمل»

(1) يوسف أسعد داغر، مصادر الدراسة الأدبية، 2/ 334.

(2) حول الكتاب انظر: هاشم ياغي، تاريخ النقد الأدبي في فلسطين، ص 35- 43. حسام الخطيب، محمد روحي الخالدي رائد الأدب المقارن. ص 20 وما بعدها. محمد يوسف نجم، نظرية النقد والفنون الأدبية، ص 9.

الـذي وجهـه إلى السـلطان عبـد الحميـد الثـاني[1]. أمَّـا أديـب إسـحق فهـو تلميـذ لجـمال الديـن الأفغـاني، وقـد حـاول أن يبـث آراءه الإصلاحيـة في صحيفتـه «مـصر القاهـرة» التـي أصدرهـا في باريـس[2]. أمَّـا المـراش فقـد ذهـب لدراسـة الطـبّ في باريـس، وتعـبِّر كتاباتـه بعـد المرحلـة الباريسـية عـن انشـغاله بقضايـا العمـران، وتدهـور الحضـارات وبخاصّـة في كتابـه «مشـهد الأحـوال»[3]. أمـا جبرائيـل الحلبـي فقـد كان يحـرِّر جريـدة «الصـدى» التـي أنشـأتها الحكومـة الفرنسـية سـنة 1877 «ترويجـاً لمصالحهـا السياسـية والتجاريـة والاقتصاديـة في البـلاد التـي ينطـق سـكانها بالضـاد لا سـيما في الـشرق الأدنـى»[4]، بالإضافـة إلى عملـه مترجمـاً في وزارة المعـارف بباريـس[5]، وقـد كانـت قصيدتـه الشـعرية الشـهيرة «العـرش والهيـكل» نقـداً مـرّاً للديكتاتوريـة الدينيـة والسياسـية، سُـجِنَ عـلى أثرهـا وقـضى في السـجن[6].

أمَّـا عـلى الصعيـد الثـاني، وهـو البعـد القومـي، فقـد احتضنـت باريس الحـركات القوميـة العربيـة والطورانيـة عـلى حـدّ سـواء. فقـد أسَّـس مجموعـة مـن الطلبـة العـرب الذيـن درسـوا في الآسـتانة أولاً، ثـم أكملـوا دراسـتهم في باريـس، الجمعيـة العربيـة الفتـاة سـنة 1911، وعقـدوا المؤتمـر العـربي الأول في باريـس 18- 23 حزيـران 1913 [7]، وكان تأثّـر بعـض

(1) ألبرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة 1798- 1939، ص 297- 303.
(2) المصدر نفسه، ص 237.
(3) المصدر نفسه، ص 296.
(4) عائشة الدباغ، الحركة الفكرية في حلب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، ص 240.
(5) المصدر نفسه، ص 240.
(6) المصدر نفسه، ص 139.
(7) عبد العزيز الدوري، التكوين التاريخي للأُمة العربية. دراسة في الهوية والوعي. ص252 وما بعدها.

رواد الحركة القومية بالمفهوم الفرنسي واضحاً. ويمكن أن نشير هنا إلى عبد الغني العريسي (1850- 1916)[1]، ونجيب عازوري (–1916)، فقد تعرَّف العريسي خلال دراسته للصحافة والعلوم السياسية في باريس 1912- 1913 على الأفكار والآراء الغربية في القومية كما يبدو من تحديده لمقومات الأمة في كلمته أمام المؤتمر العربي الأول في باريس[2]. أمّا نجيب عازوري، فقد وصل إلى باريس في نهاية عام 1904، حيث نشر هناك كتابه «يقظة الأمّة العربية» Le Reveil de La nation Arabe سنة 1905 [3].

يشيد الكتاب، الذي يشنّ حملة ضارية على السلطان عبد الحميد، بفرنسا التي تقدّم «من بين كلّ الدول الأوروبية المساعدة الأسخى والأكثر عفوية للمظلومين والتعساء، فالأمة الفرنسية بجوهرها هي أمة الفروسية، وهي التي بادرت إلى الحملات الصليبية الخطيرة التي عادت نتائجها بفوائد على العالم بأسره... وأخيراً هي التي حمت الإرساليات. إن الخدمات التي لا تحصى والتي أدّتها هي على مرّ الأزمان لقضية الحضارة تعطيها الحقّ في أن تتمتّع بمحبّة كل الشرقيين وجميعهم دون تمييز في العرق أو الدين»[4]. ولعلّ موقف نجيب عازوري من فرنسا الذي ظلَّ يعدّها «مشعل الحضارة والحرية الأسطع»[5] قد امتدّ ليشكّل موقفاً وأيديولوجيا عند الكثيرين من الكتّاب في لبنان. فباريس عند سعيد عقل «تشكّل دون سواها من

---

(1) عبد العزيز الدوري، ص 214– 221.

(2) المصدر نفسه، ص 216.

(3) نجيب العازوري، يقظة الأمة العربية، تعريب أحمد أبو ملحم، ص 15، الدوري ص228– 231.

(4) المصدر نفسه، ص 115.

(5) المصدر نفسه، ص 116.

مدن الأرض الوطن الثاني لكلّ رجل فكر»، كما تمثّل «عاصمة العالم الروحية ومستودع الإرث العقلي الواحد»[1]، أمَّا العلاقة بين لبنان وفرنسا فهي على حدّ تعبير إلياس أبو شبكة «إحدى تقاليدنا التي نفتخر بها»، لأن فرنسا كانت «الثدي الذي أرضع العالم معظم الحركات السياسية والاجتماعية والأدبية»[2].

يقف هذا الفصل عند باريس في الأدب العربي حتى الحرب العالمية الأولى، محاولاً أن يتتبع تطوُّر أبعادها، وأن يقف على سر الإيجابية في ملامحها. كما رسمها الأدباء والمفكّرون العرب الذين زاروها للدراسة أو السياحة. ولعل اختيار الحرب العالمية الأولى نقطة تتوقف الدراسة عندها يحتاج إلى شيء من الإيضاح. فقد بدأت صورة باريس بعد هذه الحقبة بالتغيّر، وأخذ الإعجاب بها يقلّ نسبياً، فقد أخذت الثقافة الأنجلوسكسونية تزاحم الثقافة اللاتينية، ولعل المعركة الأدبية التي نشبت بين طه حسين والعقاد عام 1933م تحت عنوان «لاتينيون وسكسونيون»[3]، تشكّل بداية التفوّق للثقافة الأنجلوسكسونية، كما شهد بذلك طه حسين نفسه في أخريات أيّامه[4].

يتتبع الفصل تطوّر هذه الصورة عند كلٍّ من رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك وأحمد فارس الشدياق وفرنسيس مراش ومحمد المويلحي وأحمد شوقي وتوفيق البكري وأحمد زكي باشا

---

(1) سعيد عقل. مشكلة النخبة في الشرق، ص 30، نقلاً عن: مناف منصور، مدخل إلى الأدب المقارن، ص 138.

(2) الياس أبو شبكة، روابط الفكر بين العرب والفرنجة، ص 7 نقلاً عن مناف منصور، ص 139.

(3) انظر النص الكامل لهذا الحوار في: سامح كريم، معارك طه حسين الأدبية، ص 174– 198.

(4) غالي شكري، هكذا تكلّم طه حسين لآخر مرة. الثقافة العربية، 9 (1974) ص 43– 54. وبالذات ص51– 52.

ومصطفى عبد الرازق ومحمد كرد علي ومحمد تيمور. وقد تمَّ هذا التتبّع على ضوء منهج الدراسة الأدبية المقارنة. فلم يحاول هذا الفصل المطابقة بين هذه الصورة وباريس في واقع الأمر. بل كان يهدف لاستخراج الموقف الحضاري العربي من الحضارة الغربية، الذي تجسَّد بالاهتمام بمدينة أوروبية، وأعطاها مكانة متميزة.

### (1) باريس، منبع العلوم والفنون والصنائع

يشكل ذهاب الشيخ الأزهري رفاعة الطهطاوي[1] (1801- 1873) إلى باريس سنة 1826 تجربة جديدة تماماً ليس على صعيد حياة الشيخ شخصياً، بل على صعيد العلاقة بين المشرق العربي والغرب الأوروبي. حيث يذهب إلى «ديار الإفرنج» شيخ عربي مسلم، يحرص على تسجيل تجربته ونقلها للقارئ لكي تكون فيما قدَّر «دليلاً يهتدي به إلى السفر إليها طلاب الأسفار»[2].

تمَّ ذهاب الطهطاوي إلى باريس، بناء على رغبة محمد علي في أن يرافق البعثة الأولى الذاهبة إلى هناك، إمام أزهري، وبناء على توصية شيخه حسن العطار، شيخ الجامع الأزهر آنذاك، الذي عاصر الحملة الفرنسية على مصر واحتكّ بعلمائها[3]. فذهاب الطهطاوي إلى باريس

---

(1) حول حياته انظر: أحمد أحمد بدوي، رفاعة رافع الطهطاوي، القاهرة، 1959م. حسين فوزي النجار، رفاعة الطهطاوي رائد فكر وإمام نهضة، القاهرة الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر. بلا. ت.

(2) تخليص الابريز، تحقيق محمد عمارة. الأعمال الكاملة، الجزء الثاني ص10.

(3) للعطار كتاب يصف جانباً من علاقته بالفرنسيين اسمه: مقامات الأديب الرئيس حسن العطار في الفرنسيس، انظر:

S. Moreh, Modern Arabic Poetry 1800- 1970, p. 14.

إذن تمَّ عبر إطارين، ظلَّ الشيخ حريصاً على أن يتحرك داخلهما، هما: الإطار الرسمي، والإطار الديني. وهو من أجل هذا حريص على أن ينال كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» الذي نشره بعد سنة 1834 أي بعد ثلاثة أعوام من رجوعه إلى مصر، رضا شيخه «المولع بسماع عجائب الأخبار والاطلاع على غرائب الآثار»[1]، ورضا محمد علي «وليّ النعم ومعدن الفضل والكرم»[2]. على أن ثمَّة إطاراً آخر أوسع من هذين الإطارين جميعاً، يضبط هو الآخر تحرك الشيخ، ويوجّهه، وهو ولاء الشيخ وانتماؤه إلى مصر، كونها بقعة من ديار المسلمين. فقد كان الذهاب إلى باريس يتغيّا في المحصلة النهائية «حثَّ ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنائع. فإن كمال ذلك ببلاد الإفرنج أمر ثابت شائع، والحقّ أحقّ أن يُتَّبع»[3]. لهذا بقيت حركة الطهطاوي في المكان الجديد، منضبطة بولاء الطهطاوي لعقيدته، وبانشغاله الفكري بتخلّف الأقطار الإسلامية، «ولعمر الله أنّني مدّة إقامتي بهذه البلاد في حسرة على تمتّعها بذلك، وخلوّ ممالك الإسلام منه»[4].

وإذا كانت المهمَّة الحضارية لذهاب الطهطاوي وزملائه إلى باريس على هذه الدرجة من الوضوح في الهدف، فلا بدَّ أن يكون اختيار باريس وتفضيلها على غيرها من بلاد الإفرنج معلَّلاً هو الآخر. يقول الطهطاوي: «فأعظم مدائن الإفرنج مدينة لوندرة[5]، وهي

(1) تخليص الإبريز، ص 10.

(2) المصدر نفسه، ص 12.

(3) المصدر نفسه، ص 11.

(4) المصدر نفسه، ص 12.

(5) في غمرة احتفاله بالمدينة ينسى الشيخ هذا الحكم، ويصف باريس بأنّها من أعمر مدائن الدنيا ومن أعظم مدائن الافرنج. تخليص ص64.

كرسي الإنكليز، ثم باريز وهي قاعدة ملك فرنسا، وباريس تُفضَّل على لندن بصحّة هوائها، كما قيل، وطبيعة الأهل، وبقلة الغلاء التام. وإذا رأيت كيفية سياستها علمت كمال راحة الغرباء فيها وحظّهم وانبساطهم مع أهلها، فالغالب على أهلها البشاشة في وجوه الغرباء ومراعاة خواطرهم ولو اختلف الدين،... وبالجملة ففي بلاد الفرنسيين يُباح التعبُّد بسائر الأديان»[1]. وبغضّ النظر عن دقّة الأسباب المناخية، والاجتماعية، والاقتصادية، والدينية التي ذكرها الشيخ فإنَّه لا يخفى أن هذه النظرة تمثّل في المحصلة النهائية موقف حكومة محمد علي تجاه هاتين المدينتين، باعتبارهما عاصمتين لدولتين تتنازعان السيادة على مصر.

فلندن هي أعظم «مدائن الإفرنج» لأن ولاء محمد علي السياسيّ لها، أمَّا باريس فهي القبلة الحضارية - العلمية لمصر. ولهذا يختتم الطهطاوي حديثه عن المدينة بذكر السبب الحقيقي للذهاب إلى باريس. وهو توجُّه محمد علي على الصعيد الحضاري إلى فرنسا، بغية الاستفادة من تقدّمها[2].

كانت باريس إذن بؤرة اهتمام الطهطاوي، وسبباً من أسباب تأليفه لكتابه. ولعل احتفاله بهذه المدينة يظهر في إدراك الطهطاوي أنَّ كتابه هو أول كتاب عربي عنها[3]، ولهذا سَمّى كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» أو «الديوان النفيس بإيوان باريس»، حيث يتكرّر اسم باريس في العنوانيْن بالزاي تارة، وبالسين تارة أخرى[4]. وعلى

---

(1) تخليص الإبريز، ص 32.

(2) المصدر نفسه، ص 32- 33.

(3) المصدر نفسه، ص 10- 11.

(4) المصدر نفسه، ص 63.

مـا في العنـوان الأوّل، وهـو العنـوان الـذي قـدَّر لـه الشـيوع والانتشـار، مـن تعلُّـق بالجنـاس والسـجع، فإنَّـه يكشـف عـن طبيعـة الكتـاب عـلى نحـو دقيـق. فهـو في المحصلـة النهائيـة تخليـص للإبريـز، أي عمليـة انتقـاء واسـتصفاء، حيـث ينتقـي الطهطـاوي النافـع والجيّـد والمفيـد، كـما يفعـل الناقـد الخبـير.

يحـرص الطهطـاوي عنـد حديثـه عـن باريـس عـلى تحديـد موقعهـا الجغـرافي، تبعـاً لخطـوط الطـول والعـرض. وحِـرص الطهطـاوي عـلى تحديـد الموقـع يهـدف في واقـع الأمـر إلى أمريـن:

أن يؤكِّـد لقارئـه آنـذاك أنَّـه يتحـدث عـن مدينـة موجـودة لهـا أبعادهـا الحقيقيـة. مـن أجـل ذلـك حـذَّر الطهطـاوي القـارئ مـن مغبَّـة أن يظـنّ أن مـا يذكـره لـه يقـع في «بـاب الهـذر والخرافـات أو مـن حيـز الإفـراط والمبالغـات»[1]، وبيّـن أنَّ حديثـه عـن باريـس، مـع إطنابـه، «لا يفـي بحـقّ هـذه المدينـة، بـل هـو تقريبـي بالنظـر لمـا اشـتملت عليـه»[2].

ولكـي يدلِّـل مـن جهـة أخـرى عـلى اطلاعـه عـلى أمـور هـذا العـالم، المحبَّـب إليـه، يسـتطرد ليذكـر كيفيـة معرفـة درجتـي الطـول والعـرض[3]. ثـم يزيـد في محاولـة إثبـات البعـد الحقيقـي الواقعي لباريـس، فيذكر المسـافة بينهـا وبـين مـدن تحتـلّ في ذاكـرة القـارئ مكانـة مهمـة بسـبب أهميَّتهـا الدينيـة أو السياسـية مثـل، القاهـرة ومكَّـة المكرّمـة واسـتانبول ولنـدن وموسـكو ورومـا. ثـم يذكـر بعـد ذلـك مقـدار ارتفـاع باريـس عن سـطح البحـر، وطبيعـة مناخهـا البـارد المتقلّـب، وأهميـة التدفئـة فيهـا، وأوقـات شروَق الشـمس وغروبهـا، وموعـد الصلـوات فيهـا بالقيـاس إلى المـدن

(1) تخليص الإبريز، ص 11.

(2) المصدر نفسه، ص 61.

(3) المصدر نفسه، ص 64– 65.

المذكورة، لينفي عن رحلته طابع المغامرة وما فيها من مبالغات وخوارق[1].

تمثِّل باريس للطهطاوي المدينة المثالية بمرافقها المتنوعة، ونظافتها، وما فيها من قوانين تنظِّم حياة المواطن، وتكفل له السعادة. وبصرف النظر عن موقف الطهطاوي من أخلاقيات الفرنسيين، وموقفهم من المرأة على وجه الخصوص[2]، فإنَّه ظلَّ يرى أن «مدينة باريس من أحكم سائر بلاد الدنيا وديار العلوم البرانية، وأثينة الفرنساوية»[3]، وكان إعجابه الشديد بها حافزاً ليذكر تفصيلات كثيرة عنها وعن أهلها لتكون هذه المعلومة باعثاً للمصريين على الأخذ بأسباب الحضارة[4]، ولهذا كان لا يفتأ يذكر أن باريس من «أعظم بلاد الإفرنج بناء وعمارة»[5] أو أنها من «أعمر مدائن الدنيا ومن أعظم مدائن الإفرنج»[6]، أو هي «أعظم مدن الإفرنج التي يرحل إليها الغرباء لتعلُّم العلوم خصوصاً العلوم الطبية»[7]، أو يقول: «وبالجملة فلا يمكن وصف مدينة باريس مع تفصيل علومها وفنونها»[8].

يتحدث الطهطاوي عن هذه المدينة في ثلاثة عشر فصلاً، تشمل تخطيط باريس، وعادات أهلها، وغذاءهم، وملابسهم، ومتنزهاتهم،

---

(1) تخليص الإبريز، ص 65- 74.

(2) المصدر نفسه، ص 75 وما بعدها.

(3) المصدر نفسه، ص 79.

(4) المصدر نفسه، ص 71، 72، 153. ثم انظر: دفاع الطهطاوي عن الفرنسيين فيما يتعلق بموقفهم من المرأة، 256- 263.

(5) المصدر نفسه، ص 106.

(6) المصدر نفسه، ص 64.

(7) المصدر نفسه، ص 129، 145.

(8) المصدر نفسه، ص 172.

ونظامهم الصحي، وعنايتهم بالطب وفعل الخير عندهم، ومعتقدهم، والعلوم والفنون والتربية لديهم.

أمّا مثاليّة باريس، وكونها النموذج الذي ينبغي أن يُحتذى، فذلك راجع إلى اعتبار الطهطاوي باريس رمزاً للتقدُّم العلمي والفنّي. ولعل انبهار الطهطاوي بنظافة المكان مع إيمانه بأنَّ النظافة من الإيمان وليس عندهم مثقال ذرّة منه[1]، يؤكِّد إيمان الطهطاوي بأنَّ النظافة نتيجة من نتائج الرقيّ وانتشار التعليم، وثمرة من ثمرات التقدُّم المنفصل عن المعتقد الديني.

لم يغفل الطهطاوي القيمة الفنية- الجمالية لباريس، ولكن اندفاعه المتحمّس في التعريف بمضمون هذه القيم الفنية الجديدة، كالأعمال المسرحية لم يلغ حسّه النقدي. فقد وصف شكل المسرح وتجهيزاته وفحوى الأعمال المسرحية وصفاً تفصيليّاً انتقادياً، وإن ظلّ يرى أنّه يمكن استخدام هذا الفنّ وسيلة من وسائل التهذيب[2]، وكذلك الحال في حديثه عن متنزَّهات باريس[3]. فقد وصف جمال الطبيعة فيها، وما فيها من خدمات، وصف شيخ يُحب أن تبقى المسافة واضحة بينه وبين ما يشاهده. ثم انتقل ليصف بعد ذلك اعتناء الفرنسيين بالطبّ والرياضة والمستشفيات والمجامع العلمية والمدارس المشهورة وخزائن الكتب والكليّات العلمية المختلفة[4].

إنَّ تعلُّق الطهطاوي بباريس، يتجلّى أكثر ما يتجلّى في تعداده لأنواع المعارف التي قرأها بالفرنسية هناك[5]. فقد ظلَّ الطهطاوي بباريس يذكر

(1) تخليص الإبريز، ص 46، ص 110، ص 114.

(2) المصدر نفسه، ص 120– 122.

(3) المصدر نفسه، ص 119– 125.

(4) المصدر نفسه، ص 162 وما بعدها.

(5) المصدر نفسه، ص 227 وما بعدها.

بأنّـه مديـن لباريس باتّسـاع الثقافـة، واكتسـاب تجربة حضاريـة جديدة.

إنَّ حـرص الطهطـاوي عـلى عـدم ذوبـان شـخصيته الحضاريـة في الإطـار الحضـاري الجديـد، لا يخالـف هـذه النتيجـة، لأنَّ الطهطـاوي حـرص عـلى فكـرة الانتقـاء والاختيـار. لهـذا يشـبِّه باريـس بالعـروس الجميلـة، ويميـز مـصر عنهـا بأنَّهـا ليسـت بنـت كفـر[1].

ولعـلَّ الأبيـات التـي نظمهـا بباريـس تمثـل موقـف الطهطـاوي تجـاه هـذه المدينـة، فهـي عنـده رمـز للجـمال والتقـدُّم العلمـي والصناعـي:

لقد ذكـروا شموس الحسن طرّاً وقـالـوا إنَّ مـطـلـعـهـا بمصر
ولـكـن لـو رأوْهـا وهـي تـبـدو بـبـاريـس لخـصّـوهـا بـذكـر[2]

ولكنهـا في الوقـت نفسـه «ديـار كفـر»، فهـو يعجـب لتقدّمهـا، ويُحـبّ أن ينقلـه إلى مـصر:

أيـوجـد مـثـل بـاريـس ديـار شـمـوس الـعـلـم فـيـهـا لا تغيب
ولـيـل الـكـفـر لـيـس لـه صباح أمـا هـذا وحـقّـكـمُ عـجـيـب[3]

إن ترجمـة الطهطـاوي للدسـتور الفرنـسي، ولكثـير مـن القوانـين التـي تنظـم حياة الباريسـيين عـلى الأصعـدة الاجتماعيـة والاقتصاديـة والصحية، وموقفـه الإيجـابي مـن هـذه القوانـين رغـم كـون أهلهـا لا ينتمـون إلى الإسـلام، يـدل عـلى وعـي الطهطـاوي المبكّـر مـن جهـة[4]، وعـلى شـدة إعجابـه بمدينـة ظـلَّ يعتبرهـا منبـع العلـوم والفنـون والصنائـع.

---

(1) تخليص الإبريز، ص 63.

(2) المصدر نفسه، ص 63.

(3) المصدر نفسه، ص 160.

(4) انظر عبد المحسن بدر، تطور الرواية العربية، ص 57.

**(2) باريس: رمز التقدُّم المادي**

أمَّا كتاب علي مبارك[1] (1823- 1893) «عَلَم الدين»[2] فهو يكشف عن رؤية متميّزة لباريس على أكثر من صعيد، وسبب تميّزها الرئيسي أنَّها رؤية شابّ فقير استطاع أن يتعلّم في المهندس خانة في مصر، وأن يكمل دراسته في باريس ضمن ما عرف «ببعثة الأنجال»، حيث درس فيها في الفترة الواقعة بين 1844- 1850 فنون الهندسة الحربية. وبعد رجوعه إلى مصر صار من رجال الحكم، وخضع لتقلبات العهود السياسية المتناقضة[3].

باشر علي مبارك كتابة «عَلَم الدين» في أواخر سنة 1857، عندما عزله الخديوي سعيد من منصبه، وأدخل عليه الكثير من التنقيحات والإضافات قبل أن يطبع سنة 1882[4]. وهذا يعني أن رؤية علي مبارك العلمية الطابع لباريس وللغرب الأوروبي محكومة بالإطار السياسي لنظام الحكم، وبالرؤية العسكرية الصارمة التي تربَّى عليها، ثم إن هذه الرؤية لا يعبر عنها صاحبها على نحو مباشر، بل يصطنع شخصيات قصصية مثل علم الدين، وولده برهان الدين، والمستشرق الإنجليزي وغير قليل من الشخصيات الأخرى. وهذا الاصطناع

(1) حول حياته انظر ترجمته الذاتية في الخطط التوفيقية. القاهرة 1888/ 1889م 9/37- 61. أحمد أمين، زعماء الإصلاح في العصر الحديث، ص 184- 201. حسين فوزي النجار، علي مبارك أبو التعليم، ص 7- 53. ناجي نجيب، رحلة علم الدين للشيخ علي مبارك. قراءة في التاريخ الاجتماعي الفكري الحديث، ص 2- 24. وانظر قائمة المراجع، ص 7- 8، مقدمة محمد عمارة للأعمال الكاملة لعلي مبارك 1/ 19- 81.

(2) الأعمال الكاملة لعلي مبارك، تحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979م.

(3) المصدر نفسه، ص 1- 34.

(4) علم الدين، 84 وانظر:

R. Wieland. Das Bild. P 50.

يعني أنَّ المؤلف يريد أن يخلق مسافة بين تجربته الشخصية وبين التعبير عنها، لكي يكون حرّاً في التعبير عن تفصيلات هذه التجربة، ولكي يستكثر من «المقابلة والمقارنة على نمط يسمو عن السآمة، ولا يميل إلى الملالة، مفرغاً في قالب سياحة شيخ عالم مصري وسم بعلم الدين مع رجل إنجليزي، كلاهما هيان بن بيّان نظمهما سمط الحديث لتأتي المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبية»[1]. ويبدو أن اختيار هذا المِعْمار[2] صيغة للتعبير عن ثمرة اطلاع مبارك المتعجّل على شيء من الأدب القصصي الفرنسي. فقد عُوقب مبارك كما يثبت سجلّ المدرسة المصرية الحربية بباريس Pariser Ecole Militiare Egyptienne لمدة أربعة أيام في ثكنة عسكرية، لأنّه مُسِكَ متلبّساً بقراءة رواية فرنسية لا نعرف مضمونها[3].

يختار مبارك علم الدين شخصيةً أزهرية متدينة، فقد سمَّاه والده علم الدين «تفاؤلاً بأن يكون من أعلام المجتهدين»[4]، ثمَّ يتزوّج من فتاة فقيرة اسمها تقيَّة[5]، فتأتي له ببرهان الدين[6]. وظاهر أن شخصية علم الدين تمثِّل نموذج المثقف المصري المسلم آنذاك، وأنَّ ثقافته المكوَّنة من الشعر العربي، واللغة، والنحو، والفقه، والتفسير، وهي العلوم الأساسية التراثية، تشكِّل الرؤية الحضارية التي تفسر وتحدِّد طبيعة علاقته بالغرب. فاختيار المؤلف لهذا النموذج حضاريٌّ في دلالته، ولكنه ذرائعي في توظيفه، فهو يهدف إلى بَلْورة موقف

(1) علم الدين، 1/ 320– 323.

(2) حول شكل الكتاب انظر عبد المحسن بدر، تطور الرواية، ص 61، 62

(3) Wielandt, Ibid. p 49.

(4) علم الدين، 1/ 323.

(5) المصدر نفسه، 1/339.

(6) المصدر نفسه، 1/ 477.

أيديولوجي تجاه التقدُّم في الغرب، ويقصد في الوقت نفسه إلى إقناع الفئة الأزهرية بضرورة الأخذ بالتكنولوجيا الحديثة، لأن الأخذ بها لا يتناقض مع الشريعة الإسلامية. أمَّا السائح الإنجليزي، فهو مستشرق[1] يهدف إلى نشر «لسان العرب في اللغة للعلاَّمة محمد بن المكرم بن أبي الحسن الخزرجي الأنصاري»[2]، ويريد الاستعانة بعلم الدين في نشره، على أن يصحبه علم الدين إلى أوروبا ويتحمَّل المستشرق نفقات السفر.

وواضح أن اختيار مبارك للمستشرق الإنجليزي يتضمّن أكثر من دلالة وإشكالية. صحيح أنَّ هذه الشخصية ضرورية لأنها قادرة على حلّ إشكالات علم الدين في التعامل مع الأوروبيين الذين لا يتقن علم الدين لغاتهم، ولكن لهذا الاختيار إشكالية لا بدَّ من التوقّف عندها لإيضاحها.

يكتب علم الدين في المسامرة الرابعة عشرة لزوجته:

«إنَّنا بفضل خالق البرية قد وصلنا بالصحّة والسلامة إلى ثغر الإسكندرية، وبمشيئة اللطيف القادر، نركب البحر في غد ونسافر، صحبة رفيقي وعزيزي حضرة الخواجا الإنجليزي قاصدين بلاد الإنجليز»[3].

إلاَّ أنَّ علم الدين، كما هو معروف، يذهب مع الخواجا الإنجليزي

---

(1) ترى المستشرقة الألمانية ر. فيلاندت أن شخصية المستشرق الإنجليزي Edward Lane يمكن أن تكون النموذج الذي أوحى لمبارك بهذه الفكرة. فقد قدم لين إلى مصر، وتتلمذ على الشيخ إبراهيم الدسوقي لينشر بعد ذلك معجمه الشهير. وقد حصل ذلك في الأربعين سنة الأولى من القرن التاسع عشر أي قبل شروع مبارك بكتابة عمله بفترة معقولة. انظر:

Wielandt. Das Bild. P 53.

(2) علم الدين، 1/369.

(3) المصدر نفسه، 1/ 477.

إلى باريس. فما هو السبب في ذلك؟ لقد كان بإمكان علي مبارك أن يجعل المستشرق فرنسياً، فهذا مما لا يؤثِّر في مجرى الكتاب. وكما كان بإمكانه أن يجعل علم الدين يقصد إلى بلاد الإنجليز. فلماذا لم يفعل علي مبارك ذلك؟ لقد أراد الكتاب الذي طُبع سنة 1882 أي بعد هزيمة أحمد عرابي ودخول الإنجليز إلى مصر محتلّين أن يحدد الإطارين المهمَّين في التعامل مع الغرب الأوروبي: الإطار السياسي، والإطار الحضاري. ولا يخفى أنَّ شخصية المستشرق الإنجليزي الذاهب إلى باريس تجمع بين هذين الإطارين، فهي من جهة، تمثّل سلطة المحتلّ التي يسعى علم الدين لتسويغ التعامل معها شرعياً حين يقول مسوغاً سفره مع المستشرق الإنجليزي:

«وهذا الرجل وقومه لم يقاتلونا في الدين، ولا أخرجونا من ديارنا، ولا ظاهروا على إخراجنا، بل حالفونا وعاهدونا ونصرونا على أعدائنا كما هو معلوم ومشهور»[1].

وهي من جهة أخرى ترى في باريس «أحسن مدن الدنيا وأعظمها لحسن نظامها وكثرة ما فيها من المباني اللطيفة والأشياء الظريفة»[2].

يشكِّل هذا الرأي الذي يرتكز على القرآن لتسويغ التعامل مع الإنجليز، ويمتدح تحالفهم مع العثمانيين لطرد الفرنسيين من مصر، ويجعل من الفرنسيين أعداء، ومن الإنجليز أصدقاء جوهر الخطّ العامّ لسير الكتاب[3].

---

(1) علم الدين، 1/ 374.

(2) المصدر نفسه، 2/ 160.

(3) يروي علم الدين في المسامرة الثالثة والتسعين 2/ 297– 304 لابنه برهان الدين الكثير من =

تكشـف الموضوعـات التـي شـكلت نقطـة الحـوار بـين علـم الديـن والمسـتشرق الإنجليـزي عـن حـوار يـدور بـين عالَمـين (بفتـح الـلام) مختلفـين، وعـن رغبـة كلّ منهـما في اكتشـاف الآخـر. يمثّل علـم الدين مصر العربيـة الإسـلامية، ويمثّـل المسـتشرق الإنجليـزي الحضـارة الغربيـة. ولا يخفـى أن دور المستشرق في هـذا الحـوار يتجـاوز بالـضرورة دور الوسـيط، ليصبـح ممثـلاً لحضـارة غربيـة، يتمنّاهـا المؤلّـف وشـخصيته «القصصيـة» معـاً، تتفهّـم ثقافـة الـشرق وتحترمهـا ولا تسـتعلي عليهـا[1]، ففـي حـين يوضـح المسـتشرق طبيعـة السـفن التجاريـة والشراعيـة، ويتحـدث عـن البحـر والحيـاة فيـه، ويفصّـل القـول في نشـوء البراكـين وكيفيـة اسـتخدام البخـار في القطـارات، ومعنـى القطـار في اللغـات الأوروبيـة والبوسـطة والبوصلـة، يوضـح علـم الديـن بالمقابـل للمسـتشرق الإنجليـزي موقـف القـرآن مـن الظواهـر الطبيعيـة، وتقـدُّم العـرب في العلـوم. ويـشرح لـه بإسـهاب عـن السـيد البـدوي وتاريـخ مـصر الإسـلامي والقبطـي، ويناقشـه في السـفور والاختـلاط وتعـدُّد الزوجـات وأصـول العقائـد[2]. ولا شـك أنَّ الوقـوف عنـد تلـك القضايـا وتقسـيمها الدقيـق بـين المسـتشرق والشـيخ الأزهـري ذو دلالـة عـلى موقـف المؤلِّـف المسـبق مـن باريـس ومـن حضـارة الغـرب عمومـاً. فهـذا الموقـف يشـكّل بدايـة صياغـة الإطـار «النموذجـي» لعلاقـة الـشرق العـربي بالغـرب الأوروبي،

= الحوادث المأساوية التي وقعت إبان غزوة نابليون لمصر. مثل تخريب المساجد، وانتهاك حرماتها، وقهر العلماء، وتجريم التجار، ص 300 ليجعل القارئ يقارن بين الفرنسيين وبين الإنجليز الذين ينصرون المسلمين. ولكن علم الدين يصرّ على ضرورة نسيان هذه المآسي والاستفادة من معطيات التقدّم العلمي الفرنسي ص303 وإن ظلّ رأيه في الفرنسيين سلبياً. انظر 2/ 235.

(1) علم الدين، 1/ 563.

(2) المصدر نفسه، 1/514– 518.

على أساس أن الشرق روحاني، والغرب مادي، وإن كان في الوقت نفسه صدى لسياسة محمد علي ومن تبعه في البعثات التعليمية التي اقتصرت على دراسة العلوم التطبيقية في الغرب.

في باريس يأخذ المستشرق الإنجليزي دور الدليل الذي يشرح ميّزات المدينة وإيجابياتها فهي في رأيه «من أحسن مدن الدنيا وأعظمها لحسن نظامها وكثرة ما فيها من المباني اللطيفة والأشياء الظريفة»[1].

ويسلّم له علم الدين بذلك قائلاً: «أنت أدرى ببلادك، وأنا على رأيك ومرادك، فما وافق أتيناه، وما لم يوافق أبيناه»[2]. ثم يحدِّد الشيخ سرّ تعلّقه بهذه المدينة، وهو تفوّقها العلمي- الحضاري:

«وعندنا من الشوق إلى معرفة أحوال هذه المدينة العظيمة والوقوف على أحوال أهلها وتعرّف ما بها من الآثار الباهرة وروائع الصناعات الزاهرة ما تشتد به حاجتنا إلى استطلاع ما عندك واتباع رأيك والوقوف عند إشارتك»[3].

تحدد فكرة المنفعة علاقة علم الدين بباريس، فهذه العلاقة تهدف أن يقضي علم الدين «هذه المدّة في استفادة ما عساه يكون فيه منفعة أوطاننا»[4]، وعناصر المنفعة هي التي تحدِّد جمالية باريس في نظره. وقد

(1) علم الدين، 2/ 160.

(2) المصدر نفسه، 2/ 160 لم ينس علي مبارك أن المستشرق إنجليزي، غير باريسي. وهو يعرف أن باريس ليست وطنه تبعاً للمفاهيم الأوروبية الحديثة التي جلاّها المؤلف عبر حديثه عن مصر في مقدمة الكتاب. من الخطأ تعليل ذلك بنقص معلومات علي مبارك الجغرافية، فالمسامرة المئة 2/ 368- 377 تكشف (وانظر: 1/ 318- 319) عن إلمام جيد بالجغرافيا السياسية. قد يعلّل ذلك باعتقاد علي مبارك بتجانس الحضارة الغربية ووحدتها، مقابل وحدة بلاد الإسلام وتجانسها، ولكن بقية الجملة «وأنا على رأيك..» تؤكد حرص مبارك على التحرك ضمن الإطار السياسي الرسمي، المتوافق مع السيطرة الإنجليزية.

(3) علم الدين، 2/ 160.

(4) المصدر نفسه، 2/ 261.

بـدأ علـم الديـن حديثـه عن باريـس بالنتيجـة الظاهـرة للعيان، وهي حسـن النظام وسـعة الشـوارع وازدهار حركة التجـارة وزخرفة المحـلات التجارية ونظافتهـا وحسـن منظرهـا[1]. وتقديـم النتيجـة على السـبب يهـدف إلى حمل القـارئ للدخـول مباشرة في جماليـات المدينة. مـن أجل هذا أخَّـر علي مبارك حديـث المستشرق الإنجليزي عـن باريـس إلى المسـامرة الحاديـة والثمانين[2] التـي كان المسـتشرق فيهـا حريصاً عـلى إبراز التطـوّرات الحضاريـة في تاريخ باريـس، رابطـاً ذلـك باسـتعراض دقيـق لتاريـخ المدينـة السياسي ليبـيّن أن حـاضر المدينـة الزاهي هو ثمـرة تطور بعيد الجـذور، ولهـذا أصبحت باريس مركـزاً يـأتي إليه النـاس لأغـراض مختلفة.

«فـترى كل مَـن أحـبَّ أن يمتِّـع نظـره جاءهـا، أو يـرى أبـدع مُخْـتَرَع قصـد أرجاءهـا، فهـي مركـز اللهـو والانبسـاط لأنهـا قـد حـازت محاسـن الدنيـا أجمـع، وليـس مَـن يـرى كمَـن يسـمع»[3].

يتوقّـف علـم الديـن عنـد كثـير مـن مظاهـر الحيـاة الباريسـية، فيتقبّـل معظـم هـذه المظاهـر ولا يرفـض إلّا الجوانـب الفنّيـة[4]. فقـد زار المكتبـات والمستشـفيات وأماكـن البورصـة والبنـوك[5] في باريـس، ورأى أهميـة هـذه المؤسّسـات في إضفـاء النظـام والجـمال عـلى المدينـة. ولهـذا خلـص في

(1) علم الدين، 2/ 163.

(2) المصدر نفسه، 2/ 187– 207.

(3) المصدر نفسه، 2/ 206.

(4) يقف علم الدين موقفاً حذراً من المسرح ويرفض الباليه لأنّه «لا ثمرة له إلّا الشقاق وفساد الأخلاق»، 2/ 210 ومن المهم أن ينبه إلى أن علم الدين لم يذهب إلى هذين المكانين واكتفى بسماع تجربة ابنه برهان الدين والحكم عليها. وهو يتوافق مع سياسة محمد علي في ألا يعرف مبعوثوه عن الحياة الفرنسية أكثر مما ينبغي. انظر: ألبرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة ص93 وما بعدها.

(5) علم الدين، 2/ 392، 447– 448، 387، 389.

النهايـة إلى تعليـل تفـوُّق باريـس وهـو سرّ تعلّقـه بهـا، فقـال:

«تـرد إليهـا البضائـع مـن جميع أطـراف دولتهـا ومن جميـع أقطـار الدنيا، وتُصـدَّر منهـا إلى البقـاع كافـة، فـلا بقعـة في الأرض إلّا وتـرد إليهـا بضاعة تجدهـا مرغوبـة لجميع النـاس، لإحـكام صناعتها وحسـن رونقهـا وبهجتها فـكل أهـل أوروبـا يرغبـون فيها ولا يسـتغنون عنهـا.. فلذلـك تعلّـق الباريزيـون بالاشـتغال بالصنائـع، وأكثروا من الـورش والمعامل، فاتّسـعت دائـرة تجارتهـم، فتراهـا بذلـك منبـع البضائـع اللطيفة والتحـف المنيفـة»[1].

**(3) باريس جنّة النساء، ثمّ معدن العلوم واللذات**

تـمَّ ذهـاب فـارس الشـدياق[2] (1805– 1887) إلى باريـس في ظـرف متميِّـز عــن ظــروف معاصريــه. فقــد جــاء ذهابــه ضمــن حركــة حياتــه القلقــة المضطربـة التـي يشـكّل مقتـل أخيـه أسـعد (1798– 1830) عـلى يـد الموارنـة لاعتناقـه البروتسـتانتية السـبب الرئيـسي وراء قلقهـا واضطرابهـا. فقـد هـرب الشـدياق إلى مـصر وهـو في الخامسـة والعشريـن مـن عمـره ناجيـاً بنفسـه، سـاعياً مـن أجـل فـكّ أسر أخيـه، وبقـي في مـصر حتـى 1834، حيـث ذهـب إلى مالطـة ليعمـل مـع المبشّريـن الأمريـكان، معلّـماً للعربيـة، ومشرفـاً عـلى مطبعتهـم وكاتبـاً لديهـم. مكـث الشـدياق في مالطـة أربـع عـشرة سـنة اسـتدعته بعدهـا جمعيـة نـشر المعـارف المسـيحية Society For the Propagation of

(1) علم الدين، 2/222– 279.

(2) حول سيرة الشدياق انظر: مارون عبود، صقر لبنان. بحث في النهضة الأدبية الحديثة ورجلها الأول أحمد فارس الشدياق. محمد عبد الغني سن، أحمد فارس الشدياق، أعلام العرب عدد 50، مكتبة مصر. القاهرة. بلا. ت. محمد أحمد خلف الله، أحمد فارس الشدياق، القاهرة، معهد الدراسات العربية العالية، 1955م. عماد الصلح، أحمد فارس الشدياق، آثاره وعصره، بيروت، دار النهار، 1980م.

the Gospel إلى لندن ليترجم التوراة مع صموئيل لي Samuel Lee[1]، فمكث هناك عشرين شهراً[2]، ذهب بعدها إلى باريس، فأقام فيها ما يقرب من سنتين ونصف (1850- 1853)، ذهب بعدها إلى تونس، ثم استقرّ في الآستانة وأصدر «الجوائب» هناك سنة 1861، وبقي يصدرها حتى صدور مرسوم بتعطيلها سنة 1884[3] ثم توفّي بعد ذلك بثلاث سنوات.

لم يجئ الشدياق إلى باريس إذن من مدينة عربية، بل جاء إليها من لندن، وهي مدينة لا تقل عنها تقدماً. ولهذا اتّسمت نظرة الشدياق إلى باريس عموماً بخلوّها من التقديس والإجلال الذي ظلَّ يميّز نظرة القادمين إليها من المشرق العربي، كما اتّسمت بالتركيز على المقارنة بين المدينتين وتفضيل واحدة على الأخرى، هذه المقارنة التي لم تحدث قطّ بين باريس ومدن الشرق العربي، لأنَّ عناصرها لم تتوفّر أبداً، ولأن القادمين من الشرق كانوا يستشعرون الفرق الحضاري الكبير فيتألّمون لذلك أو يندهشون، ولكنهم تحت وطأة الشعور بالفرق يبالغون في إضفاء الجمال والقدسية على المكان الجديد، ويخجلون من المقارنة بطبيعة الحال.

جاء الشدياق إلى باريس مغامراً تدفعه الآمال العريضة بعد أن لقي في إنكلترا الكثير من المشكلات على الصعيدين العامّ والخاصّ، فقد فشل في الحصول على وظيفة، وتوفّي ابنه فايز، ومرضت زوجته بالخفقان، فجاء إلى باريس كما وصف نفسه، مليئاً بالأمل أو «بالأوهام التي تدخل أحياناً رؤوس الناس، ولا تعود تخرج إلَّا مع خروج الروح»[4]. فقد جاء

---

(1) الشدياق، الساق على الساق فيما هو الفارياق، بيروت، مكتبة دار الحياة 1966م، ص 187- 198. عماد الصلح، ص 30- 33.

(2) الشدياق، كشف المخبا عن فنون أوروبا، ص 67 وما بعدها.

(3) عماد الصلح، ص 91- 137.

(4) الساق على الساق، ص 616.

إليها إذن تحت تأثير صورتها الإيجابية «لما شاع عند الناس من أن هواء باريس أصحّ من هواء لندرة، وأن المعيشة فيها أرخص، والحظّ أوفر، وأن الفرنسيين أبشّ بالغريب من الإنكليز وأبرّ، وأن لغة العرب عندهم أكثر نفعاً وأشهر»[1]. وهذه الإشارة هي أوّل دليل على وعي الشدياق بتجربة رفاعة الطهطاوي في تخليص الإبريز، لأن هذه الكلمات تكاد تكون تكراراً حرفياً لما ذكره الطهطاوي من مبررات اختيار باريس وتفضيلها على غيرها من المدن الأوروبية[2].

عبرَّ الشدياق عن تجربته الباريسية في كتابين من أشهر كتبه هما: «الساق على الساق فيما هو الفارياق» الذي كتبه الشدياق وطبعه في باريس سنة 1855، فهو نتاج المرحلة الباريسية بصعوباتها المختلفة أو على حدّ تعبير الشدياق:

| | |
|---|---|
| **حبلت به رأسي خلافاً للنسا** | **عاماً وكلُّ العام كان خريفا** |
| **لكنْ تولّد في ثلاثة أشهر** | **وحبا على عَجَلٍ وشبَّ لطيفا**[3] |

أمَّا الكتاب الثاني فهو «كشف المخبَّا عن فنون أوروبا» الذي طبع في تونس سنة 1867، ثم أعاد الشدياق طباعته في الآستانة سنة 1881، لأنَّ الشدياق لم يرضَ عن الطبعة الأولى التي لم تكن تامّة، إذ «حذف منها بعض أقوال سديدة وأخبار مفيدة»[4].

كتب الشدياق «الساق على الساق» وهو في الخمسين من عمره، وقد تنوَّعت تجاربه واتّسعت ثقافته ليعالج أمرين كانت حياته مكرَّسة لسبر غوريهما، اللغة والمرأة. فقد قصد إلى «إبراز غرائب

---

(1) الساق على الساق، ص 616.

(2) انظر: تخليص الإبريز، ص 32– 33.

(3) الساق على الساق، ص 70.

(4) كشف المخبا عن فنون أوروبا، ص361.

اللغة ونوادرها»[1]، ثم ذكر محامد النساء ومذامّهنّ[2]، وكان يستعين بمعرفته اللغوية الواسعة من أجل الهدف الثاني.

نحت الشدياق اسماً لنفسه هو الفارياق، ليتحدّث عن نفسه بضمير الغائب فجاء حديثه متّسماً بالصراحة العارية، وكأنّه يروي أخبار رجل آخر، وإذا كان دارسو الشدياق لا يعدّون الكتاب سيرة فنيّة ناضجة[3]، فإنّ كتابة الشدياق ونشره له وهو يواجه «عاماً خريفياً» يؤكّد مدى اعتزاز الشدياق بذاته وإدراكه لقيمتها. ولهذا يعتزّ بأنّه فصّل الكتاب على عقله[4]، ليكون رؤية ذاتية خالصة.

لم يجئ الشدياق إلى باريس وحده، بل جاء على عكس معظم المفكّرين والأدباء العرب الذين زاروا هذه المدينة، مع زوجته «الفارياقية»، وكان لشخصيّتها المتميّزة أثر واضح في لفت نظر الشدياق إلى قضايا المرأة، كما كانت وسيلة فنيّة موفّقة لنقل الحديث من مستوى السرد الجافّ إلى الحوار الذكيّ، وإن كان مقدار المشاكلة بين الفارياقيّة في الكتاب، وفي الواقع موضع شكّ الشدياق نفسه[5].

وصل الشدياق إلى باريس في ليلة ذات ضباب كثيف منعته من رؤية المكان وأبعاده[6]، ولذلك أخذ يطوف في الصباح ليكتشفها. وقد عقد فصلاً تحدّث فيه عن رؤيته لأبعاد هذه المدينة في الفصل الذي سماه «وصف باريس»[7]، فجاء حديثه كله عن نساء باريس.

(1) الساق على الساق، ص 65.
(2) المصدر نفسه، ص 67 وانظر الصلح، ص174.
(3) انظر مثلاً: عماد الصلح ص171.
(4) الساق على الساق، ص 69.
(5) المصدر نفسه، ص 67 وانظر: الصلح ص174.
(6) المصدر نفسه، ص 623.
(7) المصدر نفسه، ص 623– 632.

وقارئ الفصل لا بدَّ أن يلحظ أن الشدياق لا يتحدث عن هؤلاء النساء حديث مَن لم يمضِ سوى أيام على وصوله إلى المدينة، فهو حديث عن هؤلاء النسوة ومشيتهنّ وشكلهنّ الخارجي، ليتحدَّث بعد ذلك عن حياتهنّ الجنسية حديث مَنْ يمزج معرفته الدقيقة للواقع بمعرفته للغة وغريبها. وخلص إلى أن «كل ما يخطر ببال الغرير من أمور الفسق يراه الإنسان في باريس رأي العين»[1]. ثم حاول أن يعلِّل أسباب «فساد» هذه المدينة، فردّه في الجملة إلى اهتمام الفرنسيين الزائد بالمرأة. ولهذا وصل إلى «أن باريس نعيم النساء ومَطْهر الرجال وجحيم الخيل»[2].

وعلى ما في صورة المرأة الباريسية من ابتذال وانحطاط أخلاقي فإنَّ هذه الصورة في التقييم النهائي لا تشمل كل نماذج المرأة هناك. فقد وقف الشدياق عند المرأة- البغيّ، ولا شك أن اقتصار الشدياق على رسم صورة المرأة المنحلّة لافت للنظر. ولكنه يكشف في واقع الأمر عن مشكلة مهمة على صعيد علاقته بزوجته، فقد استطاع الشدياق أن يرى خيانتها لحظة رجوعه الأوّل من لندن إلى مالطة، ولهذا انتهت هذه العلاقة بالطلاق وبزواجه من أخرى إنجليزية. وإن كانت قد أورثته فيما يبدو نظرة سلبية تجاه النساء[3].

وعلى ضوء هذه العلاقة المتشكّكة بالمرأة يرسم الشدياق صورة

---

(1) الساق على الساق، ص627.

(2) المصدر نفسه، ص 631، وهي إشارة أخرى إلى معرفته بكتاب الطهطاوي. انظر: التخليص، ص 80.

(3) بثّ الشدياق حزنه برسالة بعث بها إلى أخيه طنوس بتاريخ 25 آب 1846م، يكشف فيها له عن الخزي الكبير الذي لحق به. هذا الخزي جعله يلزم بيته خوفاً من الناس، ويبدو أن الشدياق عبر تصويره لنموذج البغي، يُعبر عن رغبته في الانتقام من زوجته. انظر الصلح، ص 61.

ساخرة لباريس، فهو يشبّهها بالجنّة، ولكن تشبيهه هذا يحمل في طيّاته الكثير من الانتقاص من قدر المرأة، التي يجعل الخيانة خبزاً يومياً لها.

وفي باريس لَذَّاتٌ كما في جنان الخلد جيرٌ وحور عينِ
ولكنْ شأنهُنَّ دوامُ طمث لكلٍّ أربعون من القرين[1]

ولا تختلف الفارياقية في موقفها من باريس عن زوجها، حيث تحاول في «شكاة وشكوى»[2] أن تُصحّح الوهم الشائع فيما يتعلق بجمال المكان، فقد وهم «الناس أن مدينة باريس هي أجمل مدينة في الدنيا، مع أنّي رأيت فيها من العيوب ما لم أره في غيرها»[3]. ثم تأخذ في تعداد جوانب القبح، فتذكر قذارة الشوارع وقذارة الأرصفة وضيقها، وضعف أنوار الفوانيس، وانعدام التدفئة في فصل الشتاء، وفساد نظام العمارة، ومن اللافت للنظر أن الفارياقية تنفرد في ذكر هذه المعايب في باريس من بين الذين تحدَّثوا عنها من العرب. ويبدو أن ذلك يعود إلى أمرين:

أوّلاً: سوء الأوضاع المادية التي مرَّت بها الفارياقية مع زوجها. هذه الأوضاع التي اضطرتها إلى السكن في أحياء باريس الفقيرة، يُضاف إلى ذلك سوء أوضاعها الصحيِّة التي ضاعفت من كراهيتها للمكان، ولهذا نظرت للمكان بعين ساخطة، وحرصت على مغادرته لأنّها لم ترتح ولم تُشْف من مرضها.

(1) الساق على الساق، ص 631.
(2) المصدر نفسه، ص 633.
(3) المصدر نفسه، ص 633.

كفاني من الإفرنج ما قد لقيته    وعنديَ أن اليوم قُرْبَهُمُ عام

«ألا دعني أُسافر من بلاد أسقمت بدني بمأكلها وشربها وببرد هوائها العفن»[1].

ثانياً: إنَّ نظرة الشدياق للوقائع وتقديمه لها تحمل في طيّاتها كما لحظ دارسوه مشكلاته الخاصّة ومزاجيته الحادّة. ولهذا تتلوّن رؤيته بأحكامه الذاتية قبل أن يعرضها[2]. ولعلّ فشله في تحقيق ما يصبو إليه في باريس من حياة مستقرّة ناعمة، ومركز مرموق، هو الذي جعله ينظر هذه النظرة السلبية، وسنرى أن موقف الشدياق من باريس يختلف في «كشف المخبا عن فنون أوروبا».

حاول الشدياق، من أجل الوصول إلى الهدف، أن يظهر تعلقه وإعجابه بالمكان، باعتبار ذلك عاملاً من عوامل لفت نظر الفرنسيين إليه، وبخاصة أن الفرنسيين، كما قال أحد علمائهم له «يحبّون الإطراء والتملُّق»[3]، من أجل ذلك كتب الشدياق قصيدة سماها الهرفية[4]، لأنه مدح فيها باريس وأهلها قبل أن يعرفهم على حقيقتهم، ثم نقضها بأخرى سمّاها الحرفية[5].

تمثِّل الهرفية التي ترجمها المستشرقون الفرنسيون لأنها أوّل قصيدة عربيّة في مدح باريس[6]، لحظة تكسّب تهدف إلى استغلال تعلُّق الشدياق

---

(1) الساق على الساق، ص 645.

(2) انظر لويس عوض، تاريخ الفكر المصري الحديث، 2/ 213.

(3) الساق على الساق، ص 639.

(4) المصدر نفسه، ص 655.

(5) نشر الشدياق القصيدتين متقابلتين ليكون بيت المديح مقابل بيت الهجاء. المصدر نفسه، ص 655- 660.

(6) المصدر نفسه، ص 639.

الـكاذب بباريـس ليكـون مدخلاً للحصـول على الشـهرة والمكانـة، أو لتقوم عـلى حدّ تعبير مسـتشرق فرنسي «عنـد أهلها مقـام التوصية»[1]. أمَّـا الحرفية فتمثِّـل الشـدياق الغاضـب المُحْبط الذي لم يسـتطع خلال السـنتين والنصف مـن إقامتـه في باريـس تحقيق ما يصبـو إليه.

ليـس في القصيـدة الهرفيـة صـدق، كـما أنهـا تخلـو مـن الجِـدّة عـلى الصعيـد الفنِّـي، فصورهـا بسـيطة ومعانيهـا مكـررة.

يحـاول الشـدياق أن يثبـت صـدق تعلّقـه بالمـكان عـن طريـق عـدة أمـور:

أولاً: الربـط بـين باريـس والجنّـة. وهـو في هـذا الربـط، يتّكـئ عـلى التصـوُّر القـرآني للجنّـة ومـا تحتويـه مـن أنـواع النعيـم، ولا شـك أن اسـتحضار صـورة الجنّـة في الحديـث عـن باريـس، لـون مـن الهـروب الذكـيّ، فهـو يفتـح المجـال أمـام الشـدياق ليجـد لخيالـه مجـالاً يتجـاوز الواقـع الـذي يكرهـه، وليضفـي الكـمال عـلى المـكان الموصـوف:

| | |
|---|---|
| أذي جَنَّةٌ في الأرض أم هي باريس | ملائكة سكّانها أم فرنسيس |
| وهل حوُر عينٍ في منازلها تُرى | وإلاَّ فكلٌّ حين تخطر بلقيس |
| نعم إنّها خُلْد النعيم، وشاهدي | رياضٌ وحوض دافق وفراديس |
| ونهرٌ وعِليون فيها كواعب | على سررٍ مرفوعةٍ وأعاريس |
| وفاكهةٌ مع لحم طير ونضرة | وراحٌ وريحانٌ وروح وترغيس[2] |

ثانيـاً: إذا كانـت الجنّـة مـكان تحقيـق الأمنيـات فـإنَّ باريـس هـي الأخـرى المـكان الـذي يسـتطيع الإنسـان أن يحقّـق فيـه أمنياتـه. وهـو

(1) الساق على الساق، ص 655.

(2) المصدر نفسه، 655/600.

هنا يلوح بأزمته الخاصّة، ليضفي من خلال هذه الصورة على باريس شخصية الممدوح في الشعر العربي باعتبار هذا الممدوح مفرّج كروب. وقد تحدَّث الشدياق بلغة صريحة عن رغبته في الحصول على المنافع، وعُدَّ ذلك أمراً طبيعياً لوجوده في باريس:

| | |
|---|---|
| إذا شِدَّةٌ أو كَربَة بك برّحت | فحُجّ إليها فهي للكرب تنفيس |
| وإن تكُ يوماً قانطاً من لُبانةٍ | فرؤيتها إطلاب ما منه ميؤوس |
| هيَ المَنْهَلُ المورُود من كلِّ ظامئ | وللزائريها الخير أجمع مبجوس |
| نعم هي من عَيْنِ الزمان تميمة | فما أَمَّها ذو عسرة وغدا في سو[1] |

ثم يعدّد إيجابيات المكان، فباريس دار للعلم والخطابة والحرية والإخاء والمساواة، وأهلها معروفون بالودّ والوفاء[2]، لهذا يعلن عن سعادته في العيش فيها:

| | |
|---|---|
| أراني سعيداً مخْبراً في جوارهم | ومن لم يزر هذا الحمى فهو منحوس |
| عفوت عن الأيام سالف عهدها | فقد شفعت فيها وفي الناس باريس[3] |

في «الحرفية» يحرص الشدياق على نقض المعاني السابقة بقصيدة تماثل الأولى في الوزن والقافية وعدد الأبيات، كما يحرص على تدمير جمال المكان تدميراً مطلقاً، ولكن الشدياق لا يُفارق في القصيدتين ما يعرف بالمكان ذي البعد الواحد، فهو إمَّا أن يكون سلبياً على نحو مطلق، أو إيجابياً تماماً. لهذا يقرن الشدياق باريس بالجحيم على طريقة الربط الآلي، ويستعير أيضاً صورة الجحيم القرآنية بغية

(1) الساق على الساق، ص 656.

(2) المصدر نفسه، ص 660.

(3) المصدر نفسه، ص 660.

تشـويه الصـورة الأولى. وإذا كان الشـدياق يعكـس مزاجيتـه الحـادّة عـلى صعيـد الموقـف فإنَّـه يستسـلم في كلا الحالتـين لطغيـان الإنشـاء التقليـدي ولخصائـص شـعر النقائـض عـلى وجـه التحديـد.

| | |
|---|---|
| نعم إنّها مأوى الجحيم وشاهدي | شقيّون في ساحاتها ومناحيس |
| وفِسْـق وعِلّيون فيها فواجر | على سُرُرٍ مرصوعة وتناجيس |
| وأكـلٌ من الزّقوم يخبث طعمه | وشربٌ من الغسلين يسقيه إبليس[1] |

أمَّـا الكتـاب الثـاني الـذي يتحـدّث فيـه الشـدياق عـن باريـس فهـو «كشـف المخبّـا عـن فنـون أوروبـا» الـذي نـشر في تونـس سـنة 1867، ثـم أعـاد الشـدياق طبعـه سـنة 1881 في مطبعـة الجوائـب بالآسـتانة[2].

تجـيء الطبعـة الأولى للكتـاب بعـد اثنـي عـشر عامـاً مـن نشر الشـدياق للسـاق، وهـو يكشـف عـن تغيـير واضـح في نظـرة الشـدياق إلى باريـس، مكانـاً وحضـارة، فقـد ابتعـد الشـدياق عـن الغـرب الأوروبي فـترة طويلـة[3] أقـام خلالهـا في تونـس والآسـتانة متحلّـلاً بذلـك مـن ارتباطـه بجمعيـة نـشر المعـارف المسـيحية، متخلّصـاً مـن أزمتـه الذاتيـة كفقـره ومـوت ولـده، ومـرض زوجتـه. لهـذا بـدأ ينظـر للغـرب الأوروبي نظـرة يتغلـب فيهـا الموضـوع عـلى الـذات بالقيـاس إلى السـاق، وهـذه الغلبـة تتمثـل في اعتـماد الشـدياق عـلى الإحصائيـات، والوصـف الجغـرافي، والسـرد التاريخـي، والمقارنـة الدقيقـة، والتقليـل مـن الاسـتطراد اللغـوي، والإبهـار الإنشـائي البلاغـي.

يتحـدَّث الشـدياق في الفصـل الـذي عقـده للحديـث عـن باريـس

---

(1) الساق على الساق، 656.

(2) هي الطبعة المعتمدة في البحث لأن الشدياق اعتبرها الطبعة الكاملة. انظر: ص361.

(3) Wielandt. Das Bild. Ibid. p 90.

بعنوان «وصف باريس»[1] عن هذه المدينة من موقع الرحالة المتفحّص الحريص على توكيد وجهة نظره بالوقائع الدقيقة، ولهذا تتلاشى النبرة الشدياقية الغاضبة- الساخرة ليحل محلّها احتفاء واضح بالمكان على صعيد الدرس والتفحُّص[2].

قدَّم الشدياق لحديثه عن باريس بمقدّمة تاريخية - جغرافية تحدَّث فيها عن دور ملوك فرنسا في تطوير المكان، وما قدَّمه كل واحد من هؤلاء الملوك على صعيد العناية بالعاصمة الفرنسية. فتحدَّث عن فنّ العمارة، وشقّ الطرق، وبناء المستشفيات والمدارس، لينتقل بعد ذلك إلى الفرق بين باريس ولندن. لتصبح المقارنة بين هاتين المدينتين السمة الغالبة على الكتاب. فهو لا يوضح صفة مكانية أو خصلة أخلاقية عند الأمّتين إلَّا عبر المقارنة والمفاضلة.

ينتقل الشدياق بعد ذلك ليشيد بمعالم باريس الجمالية، فدور باريس من الحجر «لا يزال ظاهرها أبيض»[3] بخلاف لندن، ثم إنَّها متناسقة الارتفاع، منظّمة، أما مواقدها فهي صحيَّة لأن الفرنسيين بخلاف الإنجليز يستخدمون الحطب ويكرهون الفحم المعدني[4]. أمَّا مزايا المدينة عنده فتمثل في اتّساع أرصفتها ونظافتها وحسن تبليطها، وكثرة أماكن قضاء الحاجة، وكثرة عساكرها بملابسهم الجميلة وموسيقاهم العذبة وكثرة مطاعمها وحسن الخدمة فيها[5].

(1) كشف المخبا، ص 225- 290.

(2) حول مقارنته بين الإنجليز والفرنسيين في مواطن متعددة، انظر: كشف المخبا، ص 93- 102، 103، 113، 272- 275.

(3) كشف المخبا، ص 233.

(4) المصدر نفسه، 234.

(5) المصدر نفسه، ص 238- 239.

ثـم يخلـص الشـدياق إلى أن تنظيـم أمـور هـذه المدينـة لا يقـع عـلى عاتـق سـكانها وإنَّـما يـوكل إلى «أربـاب السياسـة»، «ولهـذا كانـت الديـار وحدهـا تـؤذن بأبهـة المـكان وجلالـه فضـلاً عـن الدكاكـين والدواويـن الملكيـة، فكـم فيهـا مـن رواشـن حديـد مذهبـة، ومـن جـدران مزخرفـة.. فـكأن في رقيـع المدينـة نـوراً يلقـي شـعاعه عـلى المرئيـات فيكسـبها بهجـة وطـلاوة»[1].

إنَّ إشـادة الشـدياق بهـذه الميـزات الحضاريـة التـي تؤكّـد الجوانـب الجماليـة الإيجابيـة في المـكان يجـيء مناقضـاً لموقفـه هـو والفارياقيـة السـلبي مـن هـذه السـمات. فهـل أراد الشـدياق أن ينقـض آراء زوجتـه السـابقة وبخاصّـة بعـد أن تـزوَّج مـن سـيدة إنجليزية؟ مـن الجائـز، ولكـن انفصاله عنهـا واسـتقرار أحوالـه الماديـة بعـد اعتناقـه الإسـلام، قـد جعـل «كشـف المخبـا» ينتمـي إلى مرحلـة أكثـر اسـتقراراً في فكـر الشـدياق تجـاه باريـس.

انتقـل الشـدياق بعـد تعـداد الجوانـب الإيجابيـة إلى تعـداد الأماكـن الجميلـة في باريـس قائـلاً:

«وفي باريـس عـدّة مواضـع لا نظـير لهـا في الدنيـا بأسرهـا. فـإن ابتدرتنـي لتقطـع عـليَّ كلامـي كأن تقـول: وهـل رأيـت الدنيـا كلهـا حتـى تحكـم بذلـك، قلـت: إنّي لم أر الدنيـا، بـل رأيـت محاريـث عقـول أهـل الدنيـا، أعنـي أقـلام المؤلّفـين ممّـن طوفـوا أو سـاحوا في مناكبهـا، فكلّهـم حكـم لهـذه المواضيـع بالأحسـنية والفضليـة»[2].

---

(1) كشف المخبا، ص 235.

(2) المصدر نفسه، 238.

أمّـــا هــذه الأماكـن فهـي البلفـار[1] Boulevard، بـالي رويـال[2] Palais Royal، شـانزلزي[3] ويسـمّيها (روضـة الأصفيـاء) Champ- Elyses، بـلاس دوكنكـورد[4] Place de Concorde، بـوادو بولـون[5] Boulogne، قـصر اللوفر[6] Louvre، ثـم ينتهـي بتفضيـل باريـس عـلى لنـدن لعـدة أسـباب[7]: لقلـة الحرائـق فيهـا، ولعـدم انتشـار تزييـف العملـة، ولنـدرة ارتـكاب الجرائـم، ولقلـة السرقـات وحوادث قطـع الطـرق، ولعدم وجـود المأكولات السـامّة الفاسـدة، ولتوليـة المراتـب مَـن يسـتحقّها، ولتنظيـم الشرطة لأماكـن اللهو وحراسـتها، ولإشراف البلديـة عـلى الخدمـات الصحيـة، وكثـرة المطاعـم ومحـلات البيـع، والإشراف الطبـي عـلى المومسـات[8]، وإباحـة اسـتعارة الكتـب مـن المكتبات، وسـهولة تحصيـل العلـم والصنائع، ولكثـرة المدارس ورخصهـا وحسـن ترتيبهـا، ولشـمولية حقـوق المواطنـة فيهـا.

وعـلى الرغـم مـن سـطوع النـبرة الحيادية في الحديـث عـن المـكان، هـذه النـبرة التـي لا تظهـر تعلّقـاً وجدانيـاً، بـل تذكـر إيجابياتـه ومعايـب أهلـه، فـإنَّ تعلُّـق الشـدياق بالغـرب غـير خـاف. فباريـس تظـل في المحطـة النهائيـة تجمـع بـين أمريـن مهمّـين يشـكلان العمـود الفقـري لحيـاة الشـدياق وهمـا العلـم واللـذّة. ولذلـك قـال في باريـس: «إنّهـا معـدن

(1) كشف المخبا، ص 238– 239.
(2) المصدر نفسه، ص 239– 240.
(3) المصدر نفسه، ص 240.
(4) المصدر نفسه، ص 241.
(5) المصدر نفسه، ص 242.
(6) المصدر نفسه، ص 243– 248.
(7) المصدر نفسه، ص 272– 274.
(8) يرى الشدياق أن وجود هذه «المفسدة» ضرورية لوقاية أعراض الحرائر. «وأن النظر في أحوالهنّ يعدّ من المصالح». كشف المخبأ، 273.

العلوم واللّذات»[1]. وانتهى إلى رأي يدلّ على تعلّقه بباريس فقال: «وفي الجملة فإن لندرة تحكي خلية العسل، وباريس تحكي منهلاً عذباً لكلّ وارد»[2].

### (4) باريس الجنّة ومكان تحقيق الذات

لا تشكِّل الحقبة الباريسية في عمر فرنسيس مراش[3] القصير (1836- 1874)، غير فترة لا تزيد على السنتين[4]، ولكن هذه الحقبة القصيرة تركت أثراً كبيراً في حياته وفكره، رغم ما رافقها من مآسٍ شخصية كموت والديه، وفقدانه الجزئي للبصر[5]. عبَّر المراش عن ارتباطه العميق بباريس مكاناً وحضارة في كتابين مهمّين له هما: «رحلة باريس»[6] و«مشهد الأحوال»[7].

يرسم الكتابان صورة مشابهة لباريس رغم الفارق الواضح بينهما من زاوية الاهتمام بالمدينة، ففي حين يرصد المراش باريس في الكتاب الأوّل من وجهة نظر الرحّالة المهتمّ بتفصيلات الرحلة وخصائص المكان، يقف

(1) كشف المخبا، ص 249.
(2) المصدر نفسه، ص 340
(3) حول المراش انظر: علي أحمد الشرع، فرنسيس فتح الله مراش، دوره في النهضة العربية الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية 1976م، ص 32. نازل سابا يارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، الصراع الفكري والحضاري. ص 26.
(4) سافر المراش بتاريخ 7/ 9/ 1866م، ووصل إلى مرسيليا بتاريخ 14/ 10/ 1866م، وهو يتحدث عن المعرض العام لسنة 1867م كآخر مشهد رآه في باريس، والكتاب مطبوع مع ذلك في بيروت سنة 1867م. فهل عاد المراش بعد سنة من مكوثه في باريس؟ أم تراه بعث بالكتاب ليطبع، ومكث هناك سنة أخرى؟
(5) سامي الكيالي، محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب، 1800- 1950، ص 142.
(6) رحلة باريس، المطبعة الشرقية، عن حنا النجار، بيروت، سنة 1867.
(7) مشهد الأحوال، طبع بالمطبعة الكلية في بيروت سنة 1883م بنفقة الخواجات إبراهيم صادر، وإيليا سل.

في الكتاب الثاني عند باريس «هذا المقام الأعلى والبلد النفيس»[1] وقفة الباحث الاجتماعي المشغول بالعمران وازدهار الحضارات وتدهورها. أمّا الصورة التي يرسمها الكتابان لباريس فهي صورة الجنّة[2]، وفي الجنّة تتلاشى كل التناقضات بين الإنسان والعالم. ولكنَّ الوقوف عند صورة الجنّة لن يكون مفهوماً إلّا إذا عرفنا معاناة المراش في الوصول إليها. صحيح أن حديث المراش عن معاناته يتميز بغير قليل من المبالغة المتمثّلة في إضفاء المثالية والتفرد على الذات[3]، إلّا أن تسجيله لها يُعدّ وثيقة مهمة لأنه يقدم تصوراً جيداً لحركة وجدان مثقف مسيحي حلبي، ولأنه يكشف عن التوتر الاجتماعي - النفسي الذي رافق ظهور الفوج الأول من المثقفين في بلاد الشام آنذاك، حيث يرتبط المراش كغيره من أفراد هذه الطبقة الجديدة المتعلّمة من المسيحيين بثلاثة موارد تعليمية: التمرُّس الكامل بالأدب العربي، وإجادة لغة أوروبية، ثم الإلمام الكامل بالمعرفة العلمية الحديثة[4].

قضى المراش المدّة التي سبقت ذهابه إلى باريس موزّعاً بين الشعر والطب. وهو توزُّع يعبِّر عن قلق واضح في تحديد وجهة السير. لذلك كان متوزعاً بين التراث «ومشاكل العلم العربي»[5] التي لم يستفد منها

(1) مشهد الأحوال، ص 9.

(2) وقف الشدياق موقف المعترض من الربط بين الغرب الأوروبي والجنّة في كشف المخبا، لأن هذا الربط نظراً لجمال الطبيعة وكثرة الماء وشدة البرد لا يعني بالنسبة للغربيين شيئاً. ولهذا نصح الشدياق بتجنب هذا التشبيه لأنهم يقولون إن الجنّة نيرانها مضطرمة، ومواقدها محتدمة، وحطبها منضد، وفحمها مؤبد، ومسعرها مخلد، فهنيئاً للمصطلين، وطوبى للمستدفئين. ص 91، انظر أيضاً:

Wieland, Das Bild p. 100 ff.

(3) رحلة باريس، ص 4- 7.

(4) هشام شرابي، المثقفون العرب والغرب. عصر النهضة 1875- 1913م، ص65.

(5) رحلة باريس، ص 8.

سوى نظم الشعر وبين العلوم الأوروبية الجديدة التي تمثّلها باريس «ومدرستها الشهيرة حيث يأخذ الدارس حقّه»[1]. كما تكشف رؤيته آنذاك عن تشاؤم عميق، مردّه عدم إيمان المرّاش بالطبيعة الإنسانية. فالناس عنده مادّيون طمّاعون، أو أنانيون، أو غافلون، وهو غريب في هذه الدائرة المحكمة الإغلاق. وبواعث اغترابه، ميتافيزيقية الجذور تنبع من تهديد الموت للإنسان بالدرجة الأولى[2].

كان التقاء المراش بطبيب إنجليزي مبشّر، دافعاً مباشراً لذهابه إلى باريس ودراسة الطبّ هناك[3]. أمّا لماذا دفعته تلمذته لهذا الطبيب الإنجليزي المُبشّر للذهاب إلى باريس وليس إلى لندن كما يقتضي منطق الأمور فلذلك تعليلان، أوّلهما: هو الحضور الفرنسي المتميّز في حلب على الصعيدين التجاري والتبشيري، فقد كانت القنصلية الفرنسية سبّاقة في إقامة صلات تجارية وثيقة مع حلب. كما كانت الإرساليات التبشيرية التابعة لفرنسا جدّ نشيطة في إنشاء المدارس التابعة لها[4]. وثانيهما: هو تميّز صورة باريس على غيرها من المدن الأوروبية عند المثقفين العرب آنذاك. فقد كان الذهاب إلى الغرب حتى تلك الآونة يعني الذهاب إلى باريس. ويمكن القول إن آراء هؤلاء المثقفين السياسية عن أوروبا وبخاصة قبل عام 1870 تتحدّث في واقع الأمر عن النظام السياسي الفرنسي[5]، لأن المثقفين

---

(1) رحلة باريس، ص 7

(2) المصدر نفسه، ص 9.

(3) المصدر نفسه، ص 8.

(4) علي الشرع، فرنسيس مراش، ص 21. عائشة الدباغ، الحركة الفكرية في حلب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ص 30– 31، ص 99– 100.

(5) Ibrahim Abu-Lughod, Arab Rediscovery of Europe. A Study in Cultural Encounters, p: 87.

العرب لم يعرفوا في الأغلب غير ذلك النظام. وقد أشار المراش إلى تميز باريس وتفردها قائلاً: «فباريس عاصمة الفرنسيين قد أصبحت في هذا الجيل الحاضر عروسة لجميع المدن المسكونة، وشمساً يدور حولها فلك العالم البشري، وهكذا فهي مدينة لا حد لمدنياتها، ولا قرار لعظماتها»[1].

وقد حرص المراش على توكيد هذا التميز عبر إبرازه لحالة المدن العربية التي مرَّ بها في طريقه إلى باريس. فقد أظهر برمه وسخطه بالإسكندرية، واللاذقية، وطرابلس، وبيروت، والقاهرة، ورضي عن الإسكندرية جزئياً لأنها أوشكت أن تنظم إلى صفوف مدن أوروبا[2]. لهذا اختصر المراش الحديث عن هذه المدن في عشر صفحات، ثم بدأت لهجته وعلاقته بالمكان تتغيّران منذ أن وصل إلى مرسيليا، «ففي صباح العشرين من تشرين الأول 1886 انقض بي باشق البخار على مدينة مرسيليا، حيثما وجدت ذاتي حينئذ مرتاحاً في حضن الغرب، متمخطراً تحت سماء أوروبا»[3].

إن تحقيق الذات عند المراش يعني أن تختفي كل أسباب التناقض بينه وبين العالم الخارجي، هذه البواعث التي تنبعث من اصطدام الذات بهذا العالم اصطداماً يؤدِّي إلى الاغتراب والعزلة، وسوء الظنّ بالآخرين.

ولهذا كان يرى قبل الذهاب إلى باريس «أنَّ الغابات المتوجة رؤوس الجبال إنَّما هي أفضل من هيئة الإنسان، والعصافير العديمة السلاح

---

(1) رحلة باريس، ص 28.

(2) المصدر نفسه، ص 17.

(3) المصدر نفسه، ص 20.

أجلُّ من كلِّ قوات البشر»[1].

من أجل ذلك لم يجد المراش صورة لباريس أدقّ من صورة الجنّة. وهو يحاول أن يرسم هذه الصورة نثراً وشعراً، فيبدأ بالنثر لأنه أكثر ملاءمة لرحلة باريس التي تقع بين الرحلة والسيرة الذاتية، ويختم الحديث بالشعر ليدلل على عمق الارتباط الوجداني بالمكان الذي يتجاوز العلاقة العابرة.

يحاول المراش في ثنايا الرحلة أن يعلِّل تفوّق باريس على غيرها، وهذه المحاولة تأكيد على التعلُّق بالمكان، ولكنها في بواطنها لون من توكيد الذات والتركيز على تفوقها. وهو منشغل بالجزئيات الصغيرة في حياة هذه المدينة لكي يصنع من تناسق هذه الجزئيات صورة المدينة، الفاضلة بدءاً من بساتين باريس وانتهاء بنظافة الشوارع واتساعها وفخامة القصور والتماثيل فيها[2]. ولكن المراش يدرك أنَّ هذه الأبعاد الجمالية نتيجة وليست سبباً في تفوق المدينة. ولذا كان حريصاً على أن يدرك سر الجمال وبواعثه وهو يعرض لأبعاده المختلفة:

«وكل هذا الجمال العجيب والكمال الغريب الذي رقت إليه هذه المدينة المعظّمة، إنَّما هو نتيجة ما بلغ إليه العقل عندهم من التقدُّم والنجاح. فلا ريب أن سلطان عقل هذا الجيل في هذه الديار قد جلس الآن على قمة عرش كماله، وأخذ يشن على العالم غارات قواته، ليفتتح معاقل الطبيعة ويقلب ممالك الظلام»[3].

---

(1) رحلة باريس، ص 6.

(2) المصدر نفسه، ص 230– 233.

(3) المصدر نفسه، ص 36، 37.

من الواضح أن المراش معجب بالحقبة التي عُرفت في تاريخ الفكر الأوروبي باسم عصر التنوير. هذا العصر الذي كان يُؤمن بقدرة العقل البشري على تحليل كل ظواهر الحياة وعلى حل جميع مشكلاتها[1]. ولكن إعجاب المراش بالعقلانية التي صنعت هذا التقدُّم إعجاب معلّل، وليس انبهاراً مطلقاً. إذ يعزو ازدهار العقلانية إلى النظام التعليمي التخصصي الذي يرتكز على المعلمين المهرة والمكتبات والمتاحف، ثم إلى وجود الحوافز المختلفة. من أجل هذا يتحدَّث المراش عن المجتمع الفرنسي بوصفه المجتمع المثال الذي يجب اللحاق به، صحيح أنه مثل غيره من المثقفين المسيحيين لم يضع جهداً للإصلاح مستنداً للتغريب[2] ولكنه عبر تقديمه الحار المتعاطف مع مزايا المجتمع الفرنسي يدعو ضمناً للأخذ بها، فبعد أن يتحدث عن حيوية هذا المجتمع وإتاحته الفرصة «لفرسان العقول إلى مواصلة النزال في حومة الإبداع والاختراع»[3] يقول:

«فكم تستميل الإنسان هذه الديار التي تمنح غَناءً غير مسلوب، وأمناً غير مثلوم، وحرية غير مأسورة، وحيوية غير مهدّدة ولا مذعورة. ولذلك فالابتسام هناك لا يفارق الوجوه، والأفراح لا تهجر القلوب، والأغاني لا تترك الأفواه، والنعيم لا يدري بؤساً، وشموس المسرّات واللذات لا تعلم كسفاً»[4].

(1) رحلة باريس، ص 39.

(2) هشام شرابي، المثقفون العرب، ص 69.

(3) رحلة باريس، ص 33.

(4) المصدر نفسه، ص 35.

مـن أجـل ذلـك كتـب المـراش القصائـد الكثـيرة في باريـس، وهـو في قصائـده كـما في نثـره، يصفهـا بالجنّـة كـما في قصيدتـه باريـس:

بـاريـسُ يـا جَـنّـة هــذا العصر عـروسـةَ الـدنيـا وعـرسَ الدهر
إلـيـكِ تجـري النـاس مجـرى النهر فـأنـت في الأرضـس محـل البشر
وأنـــت لـلـعـالم كـل الـفـخـر[1].

وأمّـا في «مشهد الأحوال» فيقول في إحدى قصائده:

لست أدري في أي كونٍ مكاني هل أنا في باريس أمْ في الجنان
كلُّ ما جاء في السماع على الجَنَّة ألـقــاه هــا هـنـا بـالـعـيـان[2]

ورغـم ذلـك تختلـف ملامـح الجنّـة في القصيدتـين. ففـي حـين يحـاول المـّراش أن يرسـم ملامـح باريس الواقعيـة في الأرجـوزة الأولى، فإنّه يرسـم ملامحهـا في «مشـهد الأحـوال» عـلى ضـوء المقارنـة بينهـا وبـين الجنّـة كـما صوّرتهـا الأديـان السـماوية، وإن كان يرتكـز في تصويره على الملامـح القرآنية الإسـلامية للجنّـة. ويبدو أن الفـرق الزمني بـين كتابة القصيدتـين يفسّر هذا الاختـلاف. فقـد كتبـت الأولى في باريس، أو بعـد مدَّة قصيرة مـن مغادرتها، لهـذا أوضـح المـراش الأبعـاد المكانيـة. أمَّــا قصائد الكتـاب الآخر «مشـهد الأحـوال»، فهـي متأخـرة عـن الأولى، ولهذا فـإنَّ غلبـة الحنين عليهـا يجعلها تميـل نحـو التجريـد والمقارنة وغلبـة الطابـع الوجـداني الحزين.

في أرجـوزة باريـس يتضـاءل الشـعر أمـام البعـد الوصفـي- الوثائقـي. فـلا تقـدّم الأرجـوزة لباريـس أبعـاداً جديـدة، فـكل صـور القصيـدة تسـتلهم آليـات الوصـف في الشـعر العـربي القديـم.

(1) رحلة باريس، ص 51.

(2) المصدر نفسه، ص 52- 57.

مدينةٌ تُخْجِلُ كلّ المدن بما حوت من كل معنى حسن
في وصفها كل طليق اللسن يرجع مغلولاً بقيد اللّكَنِ
فهي تفوق طور كل فكر[1]

ولكن معرفة الشاعر بالأبعاد المكانية ووصفه الدقيق لها، هو الذي يعطي القصيدة أهمية تاريخية، ويضفي عليها لوناً من المصداقية. ففي القصيدة ذكر ل البوليفار Boulevare، وفندوم Invaliden dom ساحة الوفاق Place de Concorde، دار اللوفر College de France ëäúÍìèúûÆÌ Louvr، لوكسمبرج[2] Louxemburg. ولكن تعلُّق المراش الشديد بباريس، لم يعط لقصائده خصوصية توضح علاقة متميّزة مع المدينة الأوروبية. لهذا يستعير من الشعر العربي القديم صيغة التجريد المتمثلة بمخاطبة الصديق: يا صاحبي، هيا بنا، سر بنا، فلننطلق، ولننعطف، فانظر، فَلْنَتَجوَّلْ، وجّه بنا الخطو[3]. وهذا التجريد مضافاً إليه أفعال الأمر الكثيرة المتعلقة هي الأخرى بالسير والتجوال والتأمُّل، تدل على استيعاب المراش لجميع المرافق الحضارية الباريسية وتعلّقه بها، ولكنها تدل أيضاً على أنه لم يستطع هضمها فنياً بعد. لهذا يقوم في القصيدة بدور الدليل السياحي الذي يعرف المكان وخلفياته دون أن تولّد المعرفة ارتباطاً وجدانياً به.

في «مشهد الأحوال» يرى المراش باريس عن بعد، لهذا يزداد ارتباطه بها أكثر. وإذا كانت الأمكنة في «أرجوزة باريس» لها طابع تاريخي أو أكاديمي فإنَّ المكان في قصائد «مشهد الأحوال» يحمل

---

(1) رحلة باريس، ص 51– 52.

(2) المصدر نفسه، ص 52– 57.

(3) المصدر نفسه، ص 52– 57.

ذكـرى عاطفيـة عميقـة. تأخـذ باريـس مجـدداً صـورة الجنّـة، كـما رسـمها القـرآن:

إنـــي قـد جئـت بـاريـس العلا ورأتْ عـيـنـي مـا قـد سمعت
شِـمْـتُ مـا لا نـظـرت عيني ولا سمعت أذني ولا روحي وعـت[1]

فالبيتـان صياغـة للحديـث الشريـف: «في الجنّـة مـا لا عـين رأت، ولا أذن سـمعت، ولا خطـر عـلى قلـب بـشر»[2]. أما بقيـة القصيدة فهـي صياغة لتصـورات قرآنيـة حـول هـذا الموضوع:

هـا أنـا وسط جنّـةٍ تحتها الأنـهـار تجـــري، لـكــنْ بـهـا كـوثـران
كوثر فاض من جميع ينابيع الأمانـي وآخـر من أمان
هكذا أنثني وخلفي وقدامي مجال للحور والولدان
فأمامي تجري الكواكب من كل محيا يحمي جنان الجنان
سـافـرات عـن كـل مكر وسحر بـاسـمـات والله عـن مـرجـان
وعيون إذا رنت هبط القلب وأضحى يروغ كالسكران
لم تُصِـبْ ذا المقـام باريس لـو لم تـك في الأرضِ أجمـل البلدان
كـل مـافي باريـس لطف وظـرف وجـمـال وصـحـة الأبــــدان[3]

وفي قصائـده الأخـرى «حـرش بولونيـا»[4]، وجـسر القنـاط[5] تبـدو باريـس مسـتودع ذكريـات عذبـة، ويبـدو المـراش بعـد عودتـه إلى حلـب

---

(1) مشهد الأحوال، ص 20.
(2) صَحيح مسلم 4/ الحديث رقم 2174.
(3) مشهد الأحوال، ص 42.
(4) المصدر نفسه، ص 23.
(5) المصدر نفسه، ص 25.

وكأنّـه آدم وقـد أُخـرج مـن الجنّـة. في جسـر القنـاط، يقـدّم المـراش نموذجاً لامـرأة فرنسـية أحبّهـا فتغـدو هـذه المرأة معـادلاً لباريـس، فهـي جميلـة، فاتنـة، متحضّرة، تـشرح لـه مـا خفـي عليـه مـن أبعـاد باريـس:

فهـي تـدري التصويـر والرسـم والألحـان والفـن مثـل كلّ الأكابـر[1]،

والمـراش يقـدِّم هنـا صـورة مختلفـة للمـرأة الفرنسـية عـن الصـورة التـي قدَّمهـا الطهطـاوي والشـدياق. فـلا يشـير إلى تحلـل هـذه المرأة، بـل يـبرز ملامحهـا الإيجابيـة. ولكـن تشـاؤم المـراش بقـي كامنـاً في أعماقـه. ولهـذا لا تكتمـل صـورة الجنّـة عنـده إلّا بالبعـد الطللـي: «وربـما يـأتي دهـر تصبـح فيـه هـذه المدينـة العظمـى مثـل الخـراب ورامـوز الانقـلاب»[2].

ولا شـك أن تخيـل هـذه المدينـة وقـد أصبحـت طلـلاً دارسـاً يسـتجيب في واقـع الأمـر لبعديـن مهمّـين في فكـر المراش وفي شـعره. الأول، فلسـفي، خلـدوني النظـرة يقـوم عـلى ازدهـار الحضـارات ومـن ثـمَّ عـلى تدهورهـا وانحطاطهـا. والثـاني، فنِّـي يتّكـئ عـلى رثـاء المدينـة- الطلـل. لأن المدينـة في الشـعر العـربي القديـم لا تحـضر فنيـاً إلّا عندمـا تغيـب، أي إذا احتُلّـت أو دُمِّـرت. وليـس مـن قبيـل المصادفـة أن تكـون قصيدتـه في الحديـث عـن خـراب باريـس عـلى نفـس الـوزن والقافيـة لبائيـة أبي تمـام الشـهيرة في فتـح عموريـة. بـل ثمـة أبيـات في القصيـدة تثبـت أن المـراش كان يحتـذي بائيـة أبي تمـام احتـذاء واعيـاً. فهـو يتخيـل باريـس عندمـا تصبـح طلـلاً، كـما وصـف الطائـي أطـلال عموريـة بعـد أن دمَّرتهـا جيـوش المعتصـم:

أرى فـلاة ولـكـنْ لا فـلاح بها ... وليس من قايم فيها سوى خرب

أرى تِـلالَ طُـلول لُحـنَ في بُقَـعِ ... تظلّلت بكرومِ الشوك والعنب[3]

(1) مشـهد الأحوال، ص 27.

(2) المصدر نفسه، ص 30.

(3) المصدر نفسه، ص 30، 31.

إن نظرة المراش إلى الانحطاط والتدهور الحضاري تعكس غربته العميقة.

فإذا كان التصنيع، والتفجُّر السكاني، والعقائد الشمولية تشكّل عند الفيلسوف الألماني Oswald Spengler (1880- 1936) في كتابه «تدهور الغرب» [1] Der Untergang des Abendlandes، بعض أسباب الانهيار، فإن الموت عند المراش هو سبب هذا الفناء والدمار. ومن الملاحظ أن الخوف من الموت لا يبرز على نحو ملحوظ في فكر المراش إلّا وهو خارج باريس، فهو عدوه قبل أن يذهب، وهو عدوه بعد رجوعه إلى حلب، وهو عدوه الدائم لأنه سيدمر المدينة- الجنّة[2] التي يحبها والتي وجد نفسه فيها. ولذلك فمن الطبيعي أن يتعلق المراش بباريس، وأن يتلاشى فيها التهديد بالموت، لأن الخلود سمة رئيسة من سمات الذين يعيشون في الجنّة.

## (5) باريس جنَّة الأوروبيين

يجيء موقف محمد المويلحي (1858- 1930)[3] من باريس، مثل كتابه «حديث عيسى بن هشام»[4] متميّزاً. إذ يشكّل الكتاب تحوّلاً

(1) Hermann Glaser, Wege der Deutschen Literatur. Eine Geschichtliche Darstellung pp. 290-292.

(2) مشهد الأحوال، ص 30.

(3) حول المويلحي انظر: يوسف راميتش، أسرة المويلحي وأثرها في الأدب العربي الحديث ص91- 104 و:

Roger Allen, Isa Ibn Hisham. A. reconsideration JAL (1970) PP. 88- 108.

(4) حول بنية الحديث انظر: عبد المحسن بدر، تطور الرواية ص 66- 77. شكري عياد، القَصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، ص 69- 81. محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى ابن هشام. ومن الجدير بالذكر أن المويلحي نشر الحديث سنة 1898م، وظل ينشره حتى سنة 1903م. أمّا الطبعة الأولى للكتاب فصدرت سنة 1907م، انظر: راميتش، ص 92، 347.

على الصعيد الفنّي، بكل ما في هذا التحوّل من صراع بين عناصر القصّة والمقامة وإرهاص بظهور الرواية المصرية، وتغيّراً واضحاً كذلك على صعيد النظرة للغرب الأوروبي وتقييمه. ولعله ليس من قبيل المصادفة أن يكون المويلحي بتكوينه الثقافي وتجربته الحياتية مؤلّف هذا العمل.

أقام المويلحي في أوروبا ثلاث سنوات (1883- 1886م) تنقَّل خلالها بين إيطاليا وفرنسا وإنجلترا، فتعلّم الإيطالية والفرنسية، وارتبط بصداقة مع ألكساندر دوماس الابن[1] Alexandre Dumas fils (1824-1895). أراد المويلحي في «حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن» أن يصوِّر طبيعة التحوُّل الحضاري في حياة مصر المعاصرة، فجمع بين شخصيتي، عيسى بن هشام المثقف المصري الذي يعيش في نهاية القرن التاسع عشر ويطل على مشارف القرن العشرين، وأحمد المنيكلي ناظر الجهادية في زمن محمد علي، ومن أجل أن يكشف عن التغير العميق الذي أصاب الواقع الاجتماعي يجعل المنيكلي يتعرض لسلسلة من المشكلات تكشف عن جهله بالنظم الحديثة، كما يأخذه إلى بيئات مختلفة وأوساط اجتماعية متباينة في القاهرة، ثمَّ ينتقل معه إلى بيئة أوروبية خالصة، ليريه مصدر التأثيرات والتغيرات التي أصابت مصر، وهي مدينة باريس. وعلى الرغم من أن الرحلة الثانية، وهي مرحلة الانتقال إلى باريس توحي أن الذهاب إليها كان قدراً محتوماً تتوالى فيه الأحداث، فإنَّ ذهاب عيسى بن هشام والباشا إليها، رغم كونه لا ينبثق من نموّ العلاقات الداخلية الجوهرية في العمل[2]،

(1) علي أدهم، محمد المويلحي وحديث عيسى بن هشام، مقدمة الكتاب.

(2) د. علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص 7- 22. والحق أن المويلحي قد سافر مع الخديوي عباس سنة 1900م إلى إنجلترا، ثم ذهب بعد ذلك لزيارة معرض باريس. ونشر رسالة =

يؤكِّد كون باريس تجسيداً «للمدنية الغربية»[1] عند المويلحي، وأن استيفاء الكلام عن هذه المدينة يستوجب الذهاب إليها.

يميِّز «حديث عيسى بن هشام» بين مستويين مختلفين من مستويات الحضارة الغربية، فهو على المستوى الأول يرفض تجليات هذه الحضارة في مصر، وينتقد موقف المصريين منها، وأهم ما يميِّز هذا المستوى هو شعور الغربيين بالتفوّق على الشرقيين:

«هؤلاء سياح الغربيين أهل المدينة والحضارة، الناظرون إلى الشرقيين بعين المهانة والحقارة، فإن نظروا إليهم من جهة العزة، فنظرة العقاب من شماريخ رضوى وثبير، إلى جنادب الرمل وضفادع الغدير، وإن نظروا اليهم من طريق العلم فنظرة معلِّم الإسكندر عالم العلماء، إلى صبيّ يتهجّى في العين والياء. وإن نظروا إليهم من باب الصناعة، فنظرة فيدياس صانع التماثيل والدمى إلى بنّاء يقيم أكواخ القرى، وإن نظروا إليهم من جهة الغنى فنظرة صاحب المفاتيح التي تنوء بالعصبة، إلى أجير ينضح عرقاً تحت القربة، وإن نظروا إليهم من جهة الفضائل الإنسانية فنظرة الحكيم سقراط، شارب السم غراماً بالفضيلة إلى الشرير ارسطوراط حارق المعبد ولعاً بالرذيلة، تلك دعواهم في نفوسهم وقولهم بأفواههم»[2].

يلفت النظر في هذا النص أن المقارنة تتم بين الغربيين والشرقيين بالمعنى الحضاري الواسع لهذه الكلمة. من أجل ذلك رأى المستشرق

---

= في وصف المعرض في السنة نفسها. والذي يبدو أن الطبعات الثلاث الأولى من حديث عيسى بن هشام لم تتضمن رحلة باريس. وهذا ما أشار إليه المويلحي في رسالة وزارة المعارف المصرية التي طبعت الكتاب. راميتش، ص 92، 347.

(1) حديث عيسى بن هشام، ص 283– 285.

(2) المصدر نفسه، ص 213.

Grunebaum أنَّ المويلحي من أوائل الأدباء العرب الذين تحدَّثوا عن فكرة التناقض بين الشرق والغرب على المستوى الحضاري - السيكولوجي، وأن أفكاره هذه قد أصبحت نمطاً يُحتذى[1]. ولكنَّ هذه التفرقة لم تنشأ من أجل الحفاظ على تميّز الهوية الثقافية للشرق إزاء التفوق العلمي والتكنولوجي الغربي، بل هي في الغالب ردة فعل لمواقف ممثلي الاحتلال الإنجليزي في مصر، مثل كرومر الذي كان يتحدث بصراحة عن النقص المتأصل في الشرقيين، وأن الرجل الأبيض هو الذي يستطيع أن يتحمل عبء الحضارة وعبء السيطرة على العالم[2]. ولعلّه من أجل ذلك أنهى المويلحي ملاحظته بعبارة «وقولهم بأفواههم». وإذا كان المويلحي يتسامح مع السائحين «أهل الفراغ والجدة، فإنَّه يتحدّث عن الصنف الثاني وهم «أرباب العلم والسياسة وأهل الاستعمار والاستنفاض» أي الجواسيس، بنبرة غاضبة، لأنهم يوظفون علمهم من أجل استعباد الشعوب الفقيرة، وهم في محصلة الأمر «طلائع الخراب أدهى على الناس في السلم من طلائع الجيوش في الحرب»[3].

أمَّا موقف المصريين من تجليات الغرب في بلادهم، فهو موضع انتقاد شديد أيضاً. فالمويلحي، المفكّر الإصلاحي، ينتقد وقوع المصريين في التقليد واستعارة تجارب الغربيين من غير تمحيص أو نقد[4]، ولا يكتفي المويلحي بذلك، بل يشير إلى الانقطاع عن التراث نتيجة للاغتراب الحضاري، هذه القطيعة التي أدَّت إلى فقدان التميز

(1) Von Grunebaum, Studien Zum Kultur bild und Selbstrerständnis des Islams. P. 255.
(2) Wielandt, Das Bild. P. 246.
(3) حديث عيسى بن هشام، ص 213.
(4) المصدر نفسه، ص 284.

الذاتي للأمة، ويضرب أمثلة محدَّدة من الواقع الحضاري لمصر آنذاك تؤكِّد ذلك[1].

ولكن موقف المويلحي من الاستعمار لم يمنعه من النظرة الإيجابية إلى الغرب والغربيين في الوقت نفسه. وأوَّل ملامح هذه الإيجابية التفات المويلحي إلى قضية التقدُّم بجوانبها المختلفة. وهو يبدأ بالجانب العمراني ثم بالجانب التنظيمي، ثم يقف عند الجوانب الجمالية.

ولكن المويلحي، لا يتحدّث عن هذه الحضارة، عبر صوت منفرد، وإنَّما يصفها ويسجّل موقفه منها عبر أصوات ثلاثة: صوت عيسى بن هشام، وصوت الباشا، وصوت الصديق. ولا شك أن تنويع الأصوات يعطي لهذه الشخصيات أبعاداً فنِّيَّة تحاول أن تكون متميّزة رغم أنها تستمد من الراوي ومن مدى إحاطته بالوقائع والحقائق تشكلها ومادتها.

يمكن توصيف هذه الشخصيات على النحو التالي: شخصية الباشا تمثِّل موقف المنبهر الجاهل، أمَّا عيسى بن هشام فيمثِّل المعجب العارف، في حين تمثل شخصية الصديق موقف الناقد المحلِّل. أمَّا الباشا فقد لخَّص انبهاره حين رأى جمال المدينة بقوله: «ما أشك في أنَّ هذا اليوم يوم عيد»[2]. وأمَّا عيسى بن هشام فإنَّ حديثه يأخذ طابع التعليم والإرشاد، كما أن وصفه للمدينة وصف

(1) حديث عيسى بن هشام، ص 28- 29، 42- 43، 175- 179. من الأمثلة ذات الدلالة العقائدية- الحضارية التي يضربها المويلحي، انتحار أحد الشباب المصريين الأغنياء، فلم ينتحر هذا الشاب لسبب مادي أو عاطفي أو مرضي، ولكنه فعل ذلك لأن الانتحار أضحى «سنة جديدة في شبان باريس اقتدى المسكين بها» ص21.

(2) المصدر نفسه، ص 291.

الخبير العالم المعجب بها، وإذا كان البكري سيقرن جماليات هذه المدينة بجماليات التراث العربي الإسلامي عن طريق التشبيه فإنَّ المويلحي يقارن بين جماليات التراث المعروفة في الحضارات العربية والإغريقية والفارسية، ليؤكِّد تفوق باريس، ولهذا تراه يشبِّهها بإرم ذات العماد، وينتقض من إيوان كسرى، وروما عاصمة القيصر، وأثينا التي فخر بها أفلاطون، وبابل التي سحرت هاروت وماروت لأن باريس هي المدينة الفاضلة.

«تلك المدينة الفاضلة، أم المدنيَّة الكاملة، مهبط العمران والحضارة ومظهر الزينة والنضارة، وموطن العز والمجد، ومصدر النحس والسعد، بل هي تلك عندهم إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد، ولو رآها صاحب الإيوان كسرى أنوشروان لم يفخر على الدهر بإيوان ولا قصر، ويحكم بأنَّ المدائن لديها سبب قفر، ولو نظر إليها قيصر الرومان لأقسم أنَّ رومية وهي عنده عاصمة الدنيا قرية لديها من الطبقة الدنيا، مثل التي ذكرها في كشفه عن طماعيّته قبل ولايته إذ قال: أُفضِّل أن أكون الأول في أدنى قرية، ولا أكون الثاني في رومية. ولو شاهدها أفلاطون حكيم اليونان لم يقل فيما دبر من الزمان: أحمد الله على ثلاث يعجز عن حمدها اللسان ولا يقوم بحقها شكران، أن خلقني من نوع الإنسان لا من نوع الحيوان، ومن جنس الرجال لا من جنس النساء، ثم جعل نسبتي إلى عاصمة اليونان دون سائر البلدان. ولو اطلع عليها هاروت وماروت لم يياريا في أنَّ بابل عندها من فلاة سبروت.

كجنّة الخلد تسر من رأى فتزدي الخلد وسر مَن رأى

هـذه هـي اليـوم بيـت العـدل والفضـل، ودار السـلام، ومعهـد الحـق والإنصـاف، ومهـد الاتحـاد والائتـلاف. فقـد كفـت عـن النـاس عاديـات المظـالم، وعلمتهـم كيـف تؤتى المكارم، وكيف يعيـش البشر في دار الشـقاء، عيـش السـعادة والهنـاء، تحـت ظـل الحريـة والمسـاواة والإخـاء. إذا ناداهـا المظلـوم مـن أي جنـس وقـوم أجابته: لبيـك، مات الظلـم فلا ظلـم اليوم[1].

إن المويلحـي لا يرسـم صـورة جميلـة للمدينـة فحسـب، ولكنّـه يحـاول إرسـاء معـالم الإيجابيـة في هـذه المدينـة - الحضـارة عـن طريـق الفهـم الداخـلي لمقاييـس هـذه الحضـارة. فهـي ثمـرة جهـد الغربيـين. ولهـذا تظـل ملائمـة لهـم. أمـا اسـتعارة هـذه الحضـارة بـكل أبعادهـا فأمـر لا يقـرّه.

ولعـلَّ مـا في هـذه الصـورة مـن مثاليـة مطلقـة، جعلـت الشـخصية الثالثـة «الصديـق» تعـترض عليهـا، وتحـاول تبيـان مـا فيهـا مـن مبالغـة. ومـن غـير شـك فـإنَّ بدائيـة هـذه الشـخصيات عـلى المسـتوى الفنـي لا تحتمـل تفسـير القضيـة عـلى أنهـا عـرض لوجهـات نظـر كـما يحـدث في الروايـات البوليفونيَّـة. ولكـن الأقـرب للمعقـول أن يُقـال إنَّ المويلحـي أراد أن يبـدأ بصـورة متطرفـة ليـشرع فيـما بعـد في تعديلهـا. إذ يـرى هـذا الصديـق أن هـذه الصـورة مضللـة رسـمها لأهـل الـشرق، الطـلاب الشرقيـون الذيـن تلقـوا العلـم في الغـرب، والسـوّاح الشرقيـون الذيـن لا خـبرة لهـم، والموظفـون الذيـن يهمهـم أن يصبحـوا مـن عليـة القـوم، وآخـرون يعرفـون حقيقـة هـذه المدينـة ولكنهـم لم يتشـيعوا لهـا. ونظـراً لقتامـة الصـورة التـي يرسـمها هـذا الصديـق، يحـاول المويلحـي التوسُّـط مجـدِداً عـبر إدخالـه لشـخصية الحكيـم وهـو أسـتاذ للفلسـفة ومـن المسـتشرقين الذيـن يشـتغلون بالـشرق وأهلـه[2]. وقـد جهـد هـذا الحكيـم-

(1) حديث عيسى بن هشام، ص 292.

(2) المصدر نفسه، ص 300.

المستشرق في توضيح الجوانب المضيئة والمعتمة في حضارة الغرب، ثم أنهى المويلحي حديثه بكلام هذا الحكيم الذي يمثل موقف الفريق الذي يحاول منذ احتكاك العرب بالغرب أن يصوغ ثقافة فيها علم الغرب، وفيها قيم التراث العربي، وإن كان لم يتبلور فيه حتى الآن، ما هو النافع وما هو الضار، وكيف يتم النقل وتبعاً لأية مقاييس.

«لهذه المدينة الكثير من المحاسن كما أن لها الكثير من المساوئ، وخذوا منها، معشر الشرقيين، ما ينفعكم ويلتئم بكم، واتركوا ما يضرّكم ويناقي طبعكم، واعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها وعظيم آلاتها... وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق، وتمسَّكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم»[1].

### (6) باريس القبلة الحضارية - مدينة النور

يعكس شعر أحمد شوقي[2] (1868- 1932) اهتماماً واضحاً بالمدينة[3] سواء أكانت عربية أم غير عربية. والناظر في الشوقيات يكتشف أن شعر المدينة ينتظمه خطّان كبيران، خط تقليدي يتمثل في رثاء المدن، وخط آخر يعكس لوناً من التجربة الشخصية ويحمل قدراً من التجديد. لا تتطلب قصائد الخط الأول علاقة خاصة بين الشاعر والمدينة، ولكن الدمار الذي تصير إليه المدينة عبر البشر أو عبر العوامل الطبيعية كالزلازل هو الحافز الذي يحرِّك الشاعر. فقد كان

(1) حديث عيسى بن هشام، ص 301.

(2) حول شوقي انظر: شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، ص 13- 14، عرفان شهيد، العودة إلى شوقي، ص 105- 145.

(3) حول المدينة في الشعر العربي:

S. Morehm Town and Country in Modern Arabic Poetry from Shawqi to Al-Sayyab, Asian and African Studies 8 pp. 161- 185.

المبرر الفنّي لحضور هذه المدن هو غيابها، أي احتلالها أو تدميرها. وقصائد شوقي في نكبة بيروت ونكبة دمشق والأندلس الجديدة وطوكيو[1] تولّدت من هذا الحافز. فقد قصف الطليان بيروت، وقصف الفرنسيون دمشق، وسقطت أدرنة في يد البلغار، وضربت الزلازل مدينة طوكيو.

أمّا قصائد الخط الثاني فهي تمثّل وقفة شوقي عند مدن عربية وإسلامية وأوروبية هي دمشق وزحلة وأنقرة والآستانة وروما وجنيف وباريس[2]، ومن اللافت للنظر أن لهذه القصائد بنية متماثلة على صعيد التشكيل الشعري، فمعظمها من البحر الكامل (باريس، جنيف، الآستانة، زحلة) ومن قصائد اللون الأول (نكبة بيروت، أخت الأندلس)، بل إن بعض هذه القصائد يشترك في الوزن والقافية مثل (باريس، الآستانة، ثم نكبة بيروت) حتى لتبدو هذه القصائد واحدة للنظرة العجلى[3].

يقسم شوقي بنية قصائد النمط الثاني إلى ثلاثة أقسام:

في القسم الأول يستحضر الماضي التاريخي للمدينة، ويظهر تعاطفاً مع هذا الماضي، وغالباً ما يبدأ هذا القسم بأفعال الأمر: قم، قف. وللفعلين دلالة إيجابية في شعر شوقي لأنه يوظفهما في إطار الانبهار والإعجاب والتحية.

---

(1) الشوقيات: 1 / 162– 163، 2/74– 77، 1/230، 239، 2/85– 87.

(2) المصدر نفسه: 2/ 100– 103، 2/178– 179، 1/ 163– 168، 1/ 248– 253، 2/ 33– 36، 2/81– 83.

(3) مطلع هذه القصائد هو على الترتيب:

| | |
|---|---|
| جهد الصبابة ما أكابد فيك | لو كان ما قد ذقته يكفيك 2/ 81 |
| قم ناد (أنقرة) وقل يهنيك | ملك بنيت على سيوف أبيك 1/ 163 |
| يا رب أمرك في الممالك نافذ | والحكم حكمك في الدم المسفوك 1/162 |

في القسم الثاني يتحدّث شوقي عن علاقته بالمدينة- موضوع القصيدة. وهي في كل هذه القصائد، باستثناء باريس، تمثّل علاقة الزائر الحريص على التمتّع بجماليات هذه المدن، وتجسدها أفعال من مثل: مررت، دخلت، رأيت، وعلاقة شوقي كما ترسمها هذه الأفعال احتفالية ودية، فهو يحبها ويستشعر الاطمئنان فيها.

أما في القسم الثالث فيستعير شوقي صورة الجنّة للتعبير عن جمال الطبيعة في هذه المدن. فهو يقول:

**«دمشق روح وجنات وريحان»**[1]

ويقول عن زحلة:

**ودمشق جنات النعيم وإنّما ألفيت سدّة عدنهنّ رباك**[2]

ويقول في الآستانة:

**تلك الخمائل والعيون اختارها لك من ربى جناته باريك**[3]

ولكنَّ قصيدته في باريس وفي زحلة تخالفان هذا البناء السابق بعض الشيء، إذ يدخل في تشكيل الصورة فيهما على نحو رئيسي، المدينة- المرأة. فقد قرن شوقي المدينتين بالمرأة. ولكن إذا كانت زحلة قد اتّخذت صورة العروس الجميلة[4]، التي ترتبط بذكريات عذبة في وجدان شوقي، تعكس الذكريات السياحية لشوقي فيها،

(1) الشوقيات 2/101.
(2) المصدر نفسه، 2/ 180.
(3) المصدر نفسه، 1/167.

(4) Moreh, Town and Country. Op. cit. p. 163.

فإنَّ باريس تتّخذ صورة المرأة المحبوبة، المتمنّعة التي يعزّ وصالها. ومن غير شك فإنَّ دراسة شوقي وإقامته الطويلة فيها، بالإضافة إلى موقف شوقي المعجب بالحضارة الغربية[1] قد أسهم في اختيار هذا الإطار. فقد أمضى أحمد شوقي وهو في باريس (1890- 1893) ما ينوف على الثلاث سنوات درس فيها الحقوق في مونبيليه وباريس، ورغم اختلاف النقاد في عمق اطّلاع شوقي على الأدب الفرنسي وفي مصداقية تعلقه بشعر فيكتور هوجو وألفرد دي موسيه ولامارتين الذي عبرَّ عنه شوقي بقوله: «لقد كدت أفني هذا الثالوث ويفنيني»،[2] وفي مقدار اطلاعه على الأصول الكلاسيكية للمسرح عندما نظم «علي بك الكبير» سنة 1892 وهو في باريس إلَّا أن تعلُّق شوقي بباريس وأبعادها الحضارية المختلفة وتأثيرها في فنّه لا ينكر[3].

تمثِّل باريس لشوقي القبلة الحضارية. فقد تجمَّع في باريس خلاصة حكمة البشرية حتى صارت مدينة النور. وهو يقول في مقدّمة قصيدته عن روما: «صدرت عن باريس كأنَّها بابل ذات البرج والجسر وهي في دولتها، أو طيبة في الزمن الأول إلَّا أنها مدينة الشمس وباريس مدينة النور، أو رومة مقر القياصر ومزدحم الأجناس والعناصر، وهي في رفعة ملكها الفاخر، تموج بالأمم كالبحر الزاخر، أو الإسكندرية ذات المسلة -والمسلة في باريس- وهي في ذروة سعادتها

(1) انظر: شعر شوقي في الثناء على فرنسا 2/3- 8، 2/88- 91، 2/80.

(2) طه وادي، أحمد شوقي والأدب العربي الحديث، ص 167.

(3) إبَراهيم حمادة، مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية، فصول 1 (1982م)، موقف شوقي في الطبعة الأولى من الشوقيات التي نُشرت في الهلال. أحمد شوقي، عدد خاص 11 (1968) ص9- 19. وفي طه وادي، ص 125- 156. وانظر المقابلة التي أجراها سركيس مع شوقي، ونشرت سنة 1915م، في وادي، ص 164- 174.

وأوج كمالها، تُغيرُ الشمسَ في سرير مجدها بجلالها وجمالها، أو بغداد في أبّان إقبالها وسلطان أقيالها وأيمن أمرها وأسعد أحوالها. فسبحان المنعم، أعطى (مدينة المعرض) السماء كلها، وجلت قدرته بعث المدائن في واحدة»[1].

ثمّ يضيف:

«برحتها وهي تجرّ الذيل على المدائن الكبر، وتزري بالحضارات ما حضر منها وما غبر[2]».

إنَّ اتخاذ شوقي لباريس قبلة حضارية، يتمثل في إعجابه الشديد بمدينة المعرض مثلما فعل المويلحي من قبل، إلى حد ما، وبمنجزات القرن التاسع عشر العلمية وما فيها من مخترعات وكشوف. وهذا جعله يؤكِّد على طابع المدينة- المعجزة. وهو يستعير للتعبير عن هذا الإعجاز قصة خلق آدم كما وردت في القرآن، فإذا كان الله قد علَّم آدم الأسماء كلها، فقد أعطى لباريس الأسماء كلها. وهو عبر توصيفه لهذا يلغي الفروق الحضارية بينه وبين هذه المدينة، ويشعر بالانتماء إليها كواحد من أبنائها.

لشوقي في باريس قصيدتان مهمّتان هما:

**جهد الصبابة ما أكابد فيك ... لو كان ما قد ذقته يكفيك[3]**

**يا غاب بولون ولي ... ذمم عليك ولي عهود[4]**

(1) الشوقيات 1، 248.

(2) المصدر نفسه، 1/ 250.

(3) المصدر نفسه، 1/ 81.

(4) المصدر نفسه، 2/ 27، 28.

لا تختلف القصيدتان في بنائهما الفنِّي فحسب، بل تختلفان من حيث تعاملهما مع القيم الجمالية للمكان، ومن حيث بروز الذات في كليهما، فالأولى متعلقة بباريس نظراً لأبعادها الحضارية، وخوفاً عليها من خطر يتهدَّدها، أمَّا غاب بولون فتقدم رؤية شوقي لغاب أوروبي كان موطن ذكريات وجدانية.

كتب شوقي قصيدته الأولى عندما كان الألمان يحاولون احتلال باريس في الحرب العالمية الأولى. ولهذا فإنَّ خوف شوقي على باريس هو الذي جعله يصوِّر العلاقة بينهما على أنها علاقة العاشق المحب بامرأة متمنعة، يصعب الوصول إليها، حتى يشير صدر البيت الأول إلى ديمومة الحالة التي يعاني منها، هذه الحالة المنبثقة من ديمومة الصلة وعمقها:

| | |
|---|---|
| **حتَّام هجراني وفيم تجنّبي** | **وإلام بي ذل الهوى يغريك** |
| **قّدْ مِتُّ من ظمأ فلو سامحتني** | **أن أشتهي ماء الحياة بفيك** |
| **أجدُ المنايا في رضاك هي المنى** | **ماذا وراء الموت ما يرضيك** |
| **جفناك أيُّهما الجريء على دمي** | **بأبي هما من قاتل وشريك** |
| **بالسيف والسحر المُبين وبالطلى** | **حملا عليّ وبالدم المشبوك**[1] |

تتوزع الألفاظ بالتساوي بين الشاعر والمدينة، توزعاً يكشف عن طبيعة الصلة القائمة، فيختص الشاعر، بجهد الصبابة، والموت من الظمأ، وتختص المدينة بالهجر والذود وماء الحياة والجفون الساحرة. ولا شِك أن صورة باريس لحظة دفاعها عن نفسها أمام الألمان، قد استثار عند شوقي صورة المرأة العزيزة التي لا تنال، ليبين عزة المدينة وقيمتها، وهنا يصطرع في نفس شوقي أمران، الأول يتعلّق

(1) الشوقيات، 2/ 81.

بالمكان، باريس ودلالته الحضارية. والثاني يتعلّق بموقف الفرنسيين أنفسهم. فباريس بكل ما ترمز إليه من أبعاد حضارية غير قابلة للتدمير، وهي غير ملومة لما فعل أهلها:

يا بنت مخضوب الصوارم والقنا برئت بنانك من سلاح أبيك[1]

وقد اعتاد شوقي أن يحمل الفرنسيين، لا فرنسا أو ثورتها، سلبيات ما يقع، كما فعل يوم برّأ فرنسا وثورتها يوم قصف الفرنسيون دمشق[2]. وهو عبر ذلك يعلن عن تقديسه للمكان بغير مواربة. وهذه هي نقطة التطور الثانية في القصيدة، وهي تتناسب مع صورة المرأة في القسم الأول، وبخاصة أنها تأتي بعد دفاع حارّ عن باريس ينصّلها من مسؤولية انتهاك المواثيق والمعاهدات.

ولقد أقول وأدمعي مُنْهلّةٌ باريز لم يعرفك من يغزوك

ثم ينتقل شوقي من أجل نفي الاتهام عن باريس بأنَّها «دار خلاعة ومجانة»[3]، وهي تهمة لو قبلها شوقي لكان تقديسه للمكان موضع حرج كبير إلى إبراز التفوُّق الحضاري لهذه المدينة. فهو يضع الخلاعة والمجانة والدعارة في جهة، ويضع مقابلها العلا والبيان والحكمة والعلم والحقّ.

زعموك دار خلاعة ومجانة ودعارة يا إفك ما زعموك
إنْ كنتِ للشهوات ريا فالعلا شهواتهن مرويات فيك

---

(1) الشوقيات، 2/ 81.
(2) المصدر نفسه، 2/ 76.
(3) المصدر نفسه، 2/ 83.

تـلـدين أعــلام الـبـيـان كـأنّـهـم أصــحـاب تـيـجـان مـلـوك أريـك
فاضت على الأجيال حكمة شعرهم وتـفـجّـرت كـالـكـوثـر المعـروك
والعلم في غـرب البلاد وشرقها مـا حـجَّ طـالـبَـه سـوى نـاديـك
الـعـصـر أنــت جـمـالـه وجـلالـه والـركـن مـن بـنـيـانـه المسموك
وخـزانـة الـتـاريـخ ساعة عرضها للفخر خير كـنـوزهـا ماضيك
إن لم يـقـوك بـكـل نـفـس حـرة فـالله جـل جـلالـه واقـيـك[1]

لم يتوقـف دفـاع شـوقي عـن باريـس عنـد حـد إبـراز محاسـنها، فاسـتخدم مصطلحـات دينيـة مـن مثـلِ فـاض، حـجّ، الركـن، وهـي مصطلحـات ترتبـط بالحـجّ والكعبـة، ليؤكِّـد اتخـاذ باريـس قبلـة حضارية. ولعـلَّ عجـز البيـت الأخـير «فـالله جـلَّ جلالـه واقيـك» يذكّـر بموقـف عبـد المطلـب عندمـا غـزا الأحبـاش الكعبـة فقـال: إن للبيـت ربًّـا يحميـه.

عـلى أن شـوقي يحـرص في نهايـة القصيـدة عـلى تأكيـد خصوصيـة علاقتـه بهـا. فهـي «مكتبـي قبـل الشـباب» «وملعبـي» و«سـماء وحـي الشـعر»، وإذا كانـت العلاقـة الخاصـة بباريـس قـد جـاءت في نهايـة القصيـدة، لأنَّ شـوقي يعـبرِّ عـن موقـف يتغلّـب فيـه الموضـوع عـلى الـذات، الأمـر الـذي قـاده إلى توكيـد القيمـة الحضاريـة للمدينـة، مـن غـير أن يلتفـت إلى الجانـب الوجـداني في علاقتـه بهـا إلَّا في أربعـة أبيـات مـن أصـل تسـعة وثلاثـين بيتـاً، فإنَّـه في «غـاب بولونيـا»، يغلـب الـذات عـلى الموضـوع (المـكان)، ولهـذا تبـدو القصيـدة مكتظّـة بضمـير الأنـا مـن مثـل:

وِلي ذمـم، ولي عهـود، أريـد رجوعـه، ورجـوع أحلامـي، وبي وجـد، نطقـي هـوى، ليـلي بمـصر، بالإضافـة إلى ضمـير الجمـع الـذي يعـبرِّ عنـه وعـن محبوبتـه. يتحـدَّث شـوقي في هـذه القصيـدة عـن تجربـة عاطفيـة

(1) الشوقيات، 1/ 83.

باريسـية، اسـتعادتها ذاكرتـه، بعـد مـرور فـترة زمنيـة طويلـة عليهـا، بسـبب زيارتـه للغـاب. ولهـذا اتّخـذت التجربـة طابـع الحلـم الجميـل...

حلم أريد رجوعه ورجوع أحلامي بعيد
وهَبِ الزمان أعادها هل للشبيبة من يعيد
يا غاب بولون وبي وجد مع الذكرى يزيد
خفقت لرؤيتك الضلو عُ وزلزل القلب العميد
وأراك أقسى ما عهد ت فما تميل ولا تميد
كم يا جماد قساوة؟ كم؟ هكذا أبدا جحود[1]

أمّا الغاب في القصيدة فهو زمن لا مكان. فلم تتغير أبعاد الغاب المكانية، ولكن الزمن هو الذي تغيّر.

هلا ذكرت زمان كنا والزمان كما نريد[2]

من هنا يرسم شوقي للغاب صورتين مختلفتين، تبعاً لعلاقته بالزمن.

حتى إذا دعت النوى فتبدّد الشمل النضيد
بتنا، وثمّا بيننا بحر ودون البحر بيد
ليلى بمصر وليلها بالغرب وهو بها سعيد[3]

فقد ظلَّ شوقي سعيداً بذكريات هذه العلاقة، ولكنه حين يواجه مكان العلاقة، يصبّ جام غضبه عليه، ويسلبه الجمال، لأنه تجسيد

---

(1) الشوقيات، 1/ 27.
(2) المصدر نفسه، 1/ 28.
(3) أدونيس، أحمد شوقي شاعر البيان الأول. فصول مجلد 3. العدد الأول (1982م) ص 18– 22.

حيّ لذكرى تصعب استعادتها. وهنا ينبغي أن نشير إلى مأخذين للنقاد على هذه القصيدة: الأول أن شوقي تحدَّث عن غاب «اسميّاً غربيّ، لكنه معنوياً عربي»[1] أي أن شوقي رسم أبعاداً عربية لمكان أوروبي، أمّا الثاني، فهو أنه تحدَّث بحرج وتعميم عن علاقة حب نشأت في هذا المكان، ورسمها على أنها بدأت وانتهت دون جراح...[2] على أنه يمكن النظر للقصيدة من زاوية أخرى، فالحق أن الغاب في الشعر بعد تجريدي قبل أن يكون بعداً مكانياً. وهو لذلك لا يتجسّد ضمن أبعاده الواقعية في قصائد الشعراء. فكل شاعر له غابه الخاص به[3]، لأنه يلتقط زاوية من هذا الغاب، ليلوِّنها برؤيته، وإذا كان شوقي يعكس في علاقته بغاب بولونيا شيئاً من شعر الطبيعة في الشعر العربي الذي يذكر الرياح والمطر والنجم والغصن، فهو منسجم بذلك مع موقفه الفني المتوزع أبداً بين الذاكرة الشعرية والتجربة الجديدة. ولعل حرص شوقي على تصوير علاقته بغاب بولونيا على أنها زمن تقضّى وحلم يريد رجوعه يؤكِّد تجريده للمكان. فقد اختفى ذلك المكان الجميل المرتبط بزمن الشباب. وحلَّ محله مكان جامد قاسٍ لا يعرف المكان الأوّل. أما حرج شوقي، فهو آتٍ من مركزه السياسي أولاً، ثمَّ من تقدُّمه في العمر ثانياً، وإذا كان التعليل الأول ضعيفاً، لأنه مفروض على السياق الداخلي للنص، فإنَّ التعليل الثاني منبثق من داخله «هل للشبيبة مَن يعيد»؟

إن علاقة الحب لم تنته، وقد حملها شوقي معه إلى مصر، وظلَّت تمثلُ الرابطة الوجدانية التي تربط شوقي بباريس. ولعلَّ هذا هو

(1) محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، ص 6.

(2) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 147 وما بعدها.

(3) الشوقيات، 1/ 28.

الـذي يعلّـل سرّ تميـز باريـس عـلى غيرهـا مـن المـدن في شـعر شـوقي، فهـو يختتـم قصيدتـه قائـلاً:

لـيـلـي بمـصـر ولـيـلـهـا ... بـالـغـرب وهـو بـهـا سـعـيـد[1]

(7) باريس، الجنّة المنبثقة من الذاكرة

يمكـن القـول إنَّ توفيـق البكـري[2] (1870- 1932) لم يـرَ باريـس وإن كان قـد زارهـا في أواخـر سـنة 1893 [3]، عندمـا كان عمـره ثلاثـة وعشريـن عامـاً. فقـد اسـتعاض البكـري عنهـا، كـما يكشـف كتابـه «صهاريـج اللؤلـؤ» باسـتحضار جماليـات الأمكنـة التراثيـة. وسـواء أكان البكـري في ذلـك متصنّعـاً أم لا فإنّـه يصـدر عـن رؤيـة ظلَّـت تميّـز نظـرة بعـض المفكريـن والأدبـاء العـرب للغـرب الأوروبي، وهـي البحـث عـن الـذات عـبر الآخـر. ومـن غـير شـكّ فـإنَّ طبيعـة تكويـن البكـري سـاعدت في تشـكيل رؤيتـه، إذ إن البكـري ينتمـي إلى أسرة كانـت لهـا نقابـة الأشراف، ومشـيخة الصوفيـة في مـصر. وقـد تـولّى هـو هـذا المنصـب في سـنة 1893[4]، أي في السـنة التـي زار فيهـا باريـس. وقـد اسـتطاع بحكـم مركـز هـذه الأسرة أن يتعلـم مـع أولاد الخديـوي في المدرسـة التـي أنشـأها محمـد عـلي حتـى سـنة 1885. فأتقـن الفرنسـية وألمَّ بالعلـوم الحديثـة[5]، ثـم نـال الإجازة مـن الأزهـر بعـد إتقانـه لأصـول الفقـه والحديـث والتفسـير وعلـوم

(1) الشوقيات، 1/ 28.

(2) انظر، ماهر حسن فهمي، محمد توفيق البكري، عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، ص 166- 181.

(3) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث 2/ 414.

(4) المصدر نفسه، 242.

(5) ماهر فهمي، محمد توفيق البكري، ص 28- 29.

العربية[1]. ولم يكن في الوقت نفسه بعيداً عن الحياة السياسية، فقد كان على صلة وثيقة بالسلطان عبد الحميد[2] وبالخديوي عباس[3]، ثم ساءت علاقته بالخديوي، وسيطر الخوف على البكري من جرّاء ذلك، وضعفت أعصابه[4]، ونقل إلى أحد المصحّات في لبنان سنة 1912، وبقي هناك حتى أُعيد إلى مصر سنة 1928[5].

وهذا يعني أن عناصر كثيرة متناقضة أسهمت في هذا التكوين. فالبكري شيخ مشايخ الطرق الصوفية، الذي يسعى إلى إصلاحها وتنظيمها، يباهي باطلاعه على التراث العربي القديم، ويتحدث الفرنسية، ويقرأ كتابات المستشرقين عن الإسلام، ويقيم علاقات مع عبد الحميد وعباس وكرومر، ويسعى لمنافسة الخديوي اعتماداً على نسبه. وقد لحظ كرومر هذا فأشار في معرض الإعجاب بالبكري قائلاً: «كان يقتبس في محادثتي عن حقوق الإنسان آراء جان جاك روسو وذلك بلغة فرنساوية (...)، وسألني أن أعيره بعض كتب ليستفيد منها (فلسفة الثورة الفرنسية)، عند ذلك سألت نفسي عمَّا إذا كنت في يقظة أنا أم في منام، وكان هذا الشيخ العصري الجامع بين مكة من جهة، وباريس من جهة أخرى، آخر ما أنتجه الإسلام في رقيّه»[6].

---

(1) ماهر فهمي، محمد توفيق البكري، ص 30.

(2) انظر صهاريج اللؤلؤ، ص 48– 59.

(3) المصدر نفسه، ص 165– 178.

(4) انظِر الرسالة الطويلة بعنوان العزلة، التي يعبّر فيها عن عزلته وغربته. صهاريج اللؤلؤ، ص 103– 164.

(5) انظر: ماهر حسن فهمي، محمد توفيق البكري، عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، ص 166– 181.

(6) الاقتباس من ماهر حسن فهمي، ص 94.

إنَّ إعجاب كرومر، الذي ينبغي أن يؤخذ بحذر على كل حال، هو في الحقيقة إشارة إلى التغير الذي حصل بسبب تأثير الثقافة الأوروبية (وهذا باعث سرور كرومر) في ميدان كان أكثر الميادين بعداً عن هذه التأثيرات. ولكن هذا الذي أشار إليه كرومر يمثل إحدى الوسائل التي لجأ إليها البكري لتثبيت رياسته، هذه الرياسة التي تقوم على أعمدة ثلاثة: نسب ينتمي إلى أبي بكر، وعلاقة قوية بالسلطان العثماني عبد الحميد، مع محاولة الاستفادة من الإنجليز، واستغلال خلافهم مع عباس. لهذا فإنَّ استبدال الماضي بالحاضر ثقافي المظهر قد يدلّ على أنه «في صراع عنيف بين حاسته الفنية وبين حنينه إلى القديم»[1]، ولكنه ذو هدف سياسي، يتغيّا منافسة الخديوي[2]. ويبدو أن الخديوي قد أدرك ذلك، فكاد له حتى انتهى إلى ما أشرنا إليه. ولهذا لم تكن رحلة البكري إلى باريس إلَّا لوناً من التحدّي للخديوي، فقد بدأ رحلته بالقسطنطينية «بلد الإمام ومدينة السلام ودار خلافة الإسلام»[3]، وهناك أعطاه عبد الحميد الثاني رتبة الوزارة العلمية[4]. ولعلَّ إعجابه بعبد الحميد ونابليون، يكشف عن رغبته في الوصول إلى الحكم. وقد عبَّر البكري عن طموحه الخطير في باريس يوم وقف على قبر نابليون وقال:

---

(1) عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث، 167.

(2) يقول البكري عن نفسه في أبيات خطيرة تكشف عن طموحه:

| | |
|---|---|
| وإنّي من البيت الذي تعلمينه | أقام عمود الدين لما تأوّدا |
| وأول هذا الأمر نحن أساته | وآخره حتى يكون كما بدا |

عمر الدسوقي، في الأديب الحديث 2/ 425.

(3) صهاريج اللؤلؤ، ص 8.

(4) حصل البكري عليها وعمره اثنان وعشرون عاماً، ولم يسبق أن أُعطيت هذه الرتبة في تاريخ الدولة العثمانية لأحد في مثل سنّه. انظر صهاريج، ص 50.

«فيودّ لو قام شبل من نسله، أو رجل من أهله، فاسترجع ملكه بعد الذهاب، وحفظ من نور ذلك المجد بقدر ما يحفظ البدر نور الشمس بعد الغياب»[1]. ولهذا فإنَّ انغماس البكري في استرجاع مجد أسرته، يفسّر رجوعه المتعمّد إلى الماضي، يستمدّ منه رؤيته للعصر الحاضر. فهو في مواجهة المكان الأوروبي يعتمد على المخزون النفسي المتراكم من الموروث وهذا المخزون المتمثّل هنا بالشعر والأمثال، والإشارات التاريخية، والحكايات، والنوادر، وغريب اللغة، يشكّل حاجزاً بينه وبين الأماكن التي يريد وصفها. لهذا يتحدَّث عنها بوصفها مرآة تعكس ما في نفسه، لأن هذا المخزون لا يحول بينه وبين رؤية العالم الخارجي، إلَّا من خلال ما هو موجود في نفسه من صور ذهنية تراثية.

بدأ البكري في أثناء الرحلة الأوروبية بوصف السفينة قائلاً:

«وكان غذاؤنا فيها قطعاً من نون، ولحم طير مما يشتهون، وفاكهة وأبا، وماء عذباً، وفانيذا مروقا، وجلاباً مصفقا... وبعد ثلاثة أيام وكسر قضيناها في البحر وصلنا إلى أوروبا، فإذا أرض أريضة، وبلاد عريضة، وجنّة وحرير، وملك كبير».

**كبّرت حول ديارهم لما بدت      منها الشموس وليس منها المغرب**[2]

إن المتأمّل لهذا الوصف يرى أن البكري لم يصف طعام السفينة وإنَّما وصف طعام الجنّة، ولم يتحدّث عن أوروبا وإنَّما تحدَّث عن الجنّة كما يعرف وصفها من القرآن. وكل الأوصاف الأخرى المتعلقة بالسفينة والطعام والمكان قرآنية، فالطعام طعام أهل الجنّة، والسفينة

(1) صهاريج اللؤلؤ، ص 82.

(2) المصدر نفسه، ص 14– 15.

كسفينة نوح. وإذا كان المفسّرون المسلمون قد حاروا في معنى كلمة أبّ، وفسَّرها بعضهم بأنها تحمل معنى الكلأ والمرعى، فالأبّ «من المرعى للدوابّ كالفاكهة للإنسان»[1]، فإنَّ إيقاع موسيقى الجملة قد صرف عن تتبّع ذلك، وغدا الأبّ، هذا الصنف الذي لا تعرف دلالته، طعاماً يقدَّم على ظهر سفينة أوروبية، أما بيت الشعر الذي جاء في ختام الحديث فهو لأبي الطيب المتنبي، شاعر البكري المفضّل، وهو خير دليل على ارتباط جمال المكان بالذاكرة، فهذا البيت الذي يصف فيه المتنبي منازل ممدوحه أبي المنتصر شجاع بن محمد وقد كانت في جهة الغرب، قاصداً أن يصف القوم في علوّ ذكرهم ومكانتهم وحسن وجوههم[2]، يوظّفه البكري ليصف حضارة الغرب الأوروبي. من أجل ذلك ظلَّ البكري في باريس أسير اللحظة التراثية وجمالياتها، فغابت عن المكان روح الجدّة والمفاجأة. وأصبحت تفصيلاته واضحة ومعروفة من خلال الربط الآلي بين معالم هذه المدينة والذاكرة التراثية، الأمر الذي جعل معالم الأمكنة الموصوفة تخبو بالقياس إلى معالم الأمكنة التراثية المستحضرة:

«وكأنَّما كلّ بهو إيوان، وكلّ شاهقة رأس غمدان، وكأنَّما كلّ بستان شعب بوّان، وكلّ حائط سدّ ذي القرنين، وكلّ طريق واد بين الصدفين، وكل قنطرة خرازاد، أو قنطرة البردان ببغداد، وكلّ قصر قصر المشتهى، وكلّ كنيسة كنيسة الرها... وقد أُقيم على كلّ حنية صنم كيعوق في الجاهلية، وفُجِّر في كلّ رحية عينٌ تجري على صخر كعين الخنساء على صخر»[3].

(1) بنت الشاطئ، الإعجاز البياني للقرآن ومسائل ابن الأزرق، ص 470.

(2) ديوان المتنبي، شرح البرقوقي، 3/ 76.

(3) صهاريج اللؤلؤ، ص 305.

إن البكـري لا يسـتطيع أن يـذوق الأبعـاد الجمالية لباريـس إلَّا عـبر ربطهـا بمثيلاتهـا في الـتراث العـربي الإسـلامي. وإذا كان هـذا الربـط يعكـس بالـضرورة غنـى معرفـة البكـري لأبعـاد المـكان التراثـي فإنَّـه أفقـد تجربتـه الكثـير مـن خصوصيتهـا التاريخيـة والإنسـانية، ووسـمها بالسـكون والعجـز عـن اسـتيعاب الواقـع الجديـد. وفـوق ذلـك فـإنَّ البكـري لم يعـرف هـذه الأمكنـة التراثيـة، عـلى شـهرتها وأهميتها، إمَّـا لأنه لم يرهـا، إيـوان كـسرى، قـصر غمـدان، شـعب بـوان، قنطـرة خـرازاد، قنطـرة الـبردان، كنيسـة الرهـا. ولأن بعضهـا مثـل: سـد ذي القرنـين، صنـم يعـوق، لا يعرفهـا النـاس إلَّا لأنهـا ذُكـرت في القـرآن. صحيـح أن هـذه الأمكنـة المذكـورة، ذات دلالـة لا تخفـى في تاريـخ الثقافـة العربيـة، إلَّا أنَّ أهميتهـا تاريخيـة لا جماليـة، وتنبثـق مـن الذاكـرة لا مـن التجربـة. ولا يـكاد موقـف البكـري مـن غـاب بولونيـا، يختلـف عـن موقفـه مـن باريـس. فهـو لم يـرَ هـذه الغابـة إلَّا عـبر المنظـار الـذي رأى بـه المدينـة. وهـو موقـفٌ وصفـيٌ ينفصـل فيـه البكـري عـن موضوعـه، ويصـوّره عـن طريـق تشـبيهه ومقارنتـه بغـيره، فهـو يقـول مثـلاً في وصـف الغـاب ليـلاً:

«وأقبـل الديجـور وأمسـى الكـون كأنَّـه لـون ممسـوح، أو راهـب في مسـوح، وتـراءت هـي كأنَّهـا حسـناء في سـتر، أو صحيفـة بيضـاء كـسرت عليهـا زجاجـة مـن حـبر. وكأنَّـما صبـغ كل غصـن بسـواد، وكأن كل فـرع جنـاح غـراب منـاد»[1].

فهـذه التشـبيهات (لـوح ممسـوح، راهـب في مسـوح، حسـناء في سـتر إلـخ..) تؤكِّـد أن الذاكـرة التراثيـة للمؤلِّـف هـي المصـدر الوحيـد الـذي

(1) صهاريج اللؤلؤ، 317.

يشكل نظرته للأشياء. فليس ثمة في «صهاريج اللؤلؤ» تجربة جديدة، وإنَّما هناك الماضي الأدبي الذي يستحضر وتُقاس عليه كل تجربة جديدة[1].

أمَّا أحمد زكي باشا[2] (1867- 1934)، الملقّب بشيخ العروبة، فيرسم ملامح باريس على ضوء عالم سحري جذّاب هو عالم «ألف ليلة وليلة» وما فيه من غموض وجاذبية. إن ارتداد أحمد زكي إلى هذا العالم السحري، ليس نتيجة لانشغاله بالماضي فحسب «وقد كنت قبل مبارحتي إلى القاهرة بشهر واحد توفرت على قراءة «ألف ليلة وليلة» وقصة «سيف بن ذي يزن»[3]، بل ربما لعدم قدرته على استيعاب كل المعطيات في هذا المكان الجديد، رغم إعجابه به.

زار أحمد زكي باشا باريس عندما اختاره الخديوي عباس ليمثل مصر في مؤتمر المستشرقين في لندن سنة 1892، فذهب إلى هناك، وأقام في أوروبا ستة أشهر، دوَّن مشاهداته خلالها في كتابه «السفر إلى المؤتمر»[4]، ثم زار باريس 1900 مرة أخرى ليشاهد المعرض هناك، وسجَّل انطباعاته في كتابه «الدنيا في باريس»[5].

---

(1) للبكري رسالة بعنوان: الوفاق في العادات بين الإفرنج والعرب. تؤكّد هذه النظرة. ففيها يحاول البكري أن يثبت أن ما عند الإفرنج من تياترو وبالو ورسم يخلد الوقائع التاريخية، وتهادٍ بالزهر والريحان في أيام المواسم، وإقامة التماثيل للمشاهير، والانحناء عند السلام، وتصوير الملوك على السكة المضروبة من الدنانير والدراهم، واتخاذ شعار للدولة، والمتاحف، والاستئذان قبل دخول المحلات، وتقديم قائمة الطعام قبل الأكل، قد عرفه العرب من قبل، وهو يحاول ذلك عن طريق الإتيان بوقائع تاريخية، تؤكد عملية الربط التي أشرنا اليها. صهاريج اللؤلؤ، ص 258- 262.

(2) أنور الجندي، أحمد زكي الملقب بشيخ العروبة، سلسلة أعلام العرب، رقم 29، ص 18- 34. يوسف أسعد داغر، مصادر الدراسة الأدبية 2/ 422.

(3) الدنيا في باريس، ص 29.

(4) عنوان الكتاب: السفر إلى المؤتمر (وهي الرسائل التي كتبها) أحمد زكي (مترجم مجلس النظار) أثناء سياحته بأوروبا، حينما توجه إلى لوندرة للنيابة عن الحكومة المصرية في مؤتمر المستشرقين الدولي التاسع. الطبعة الأولى بالمطبعة الكبرى الأميرية ببولاق 1311/ 1893م.

(5) الدنيا في باريس، 1900.

أمَّا رؤية أحمد زكي للغرب الأوروبي فقد شكّلت على ضوء الوسط السياسي الذي عمل فيه، فقد عمل منذ 1889 وحتى 1921 مترجماً، فسكرتيراً لمجلس الوزراء، ثم سر تشريفاتي للخديوي عباس، ونظراً لقربه منه اختاره لتمثيل مصر في المؤتمر المذكور وهو في سنّ الخامسة والعشرين تقريباً[1]. وقد قاده ذلك إلى الاهتمام بلمّ شتات المخطوطات العربية، ونشرها، وترجمة ما كتبه المستشرقون عن هذا التراث[2]، ولذا فلم يهتم كثيراً بمشكلات البناء الاجتماعي للمجتمعات الغربية، ولا بالأفكار السياسية المنبثقة عنها.

يبدأ أحمد زكي حديثه عن باريس بعنوان جانبي هو «الانبهار من رؤية باريس» فيقول: «هذه باريس تحفة الدنيا، ونزهة العالم، وزهرة الكون. هذه باريس، جنّة الجنائن، ومدينة المدائن، وعاصمة العواصم. هذه باريس منبع البهاء والمحاسن، ومرتع الظباء الأحاسن. هذه باريس تمثال الفخامة والجلال، وشخص الخفة والرقة والجمال. هذه باريس معدن العلوم، ومركز دائرة العرفان في هذا الزمان. هذه باريس التي مهما بالغت عنها في الوصف والمقال، فإنّي بعيد عن حقيقة الحال بعداً ليس له مثال، ولا يكاد يخطر على بال، فليس لي حينئذ إلّا الاكتفاء بأنّها فردوس الفراديس، بل هي هي باريس»[3].

لهذه المدينة - الجنّة التي تتحقق فيها الأحلام عمودان مستمدّان من غير واقعها. وهما سرّ هذا الجمال المطلق فيها وهما المرأة ومدينة النحاس. وهذان العمودان مستمدّان من «ألف ليلة وليلة». فبعد

(1) الجندي، ص 10.

(2) المصدر نفسه، ص 43- 47.

(3) السفر إلى المؤتمر، ص 56- 57.

الانبهار من رؤية باريس تحدَّث أحمد زكي عن أهمية المرأة، وبعد الانبهار من ضخامة المعرض في ساحة الكونكورد أو ساحة الائتلاف كما يسميها، يتحدث عن مدينة النحاس، والربط بين المرأة والمدينة على هذا النحو يدل على استحضار واعٍ لألف ليلة وليلة. فهذان الموضوعان هناك تحت عنوانين متجاورين «حكاية مدينة النحاس» و«حكاية تتضمّن مكر النساء وأنَّ كيدهن عظيم»[1].. وبالتالي لا يصبح جمال باريس مستمداً من طبيعتها الموضوعية وإنَّما من الذاكرة الأدبية للمؤلِّف. وليس مهماً أن يبحث المرء عن التطابق بين الصورتين، فالمؤلف يعترف بأنَّ هذا الذي يراه في باريس قد رآه في الحلم. ولهذا يكون التوافق بين الحلم والواقع من خلال وحدة الصورة في تأليفها بين الحلم والذاكرة، فقد جاء أحمد زكي إلى باريس مسكوناً بعوالم ألف ليلة وليلة ولهذا ظلَّ يتعامل مع المكان الجديد بعينين مغمضتين لا ترى إلَّا ما يتوافق مع جماليات العالم الذي يسكنه: «فكان ذلك سبباً في حلم المستيقظ الذي لا يكاد يراه النائم إلَّا إذا حضر باريس، فقد صحت فيها الأحلام وأضغاث الأحلام»[2]. والمعروف أن الحالم في اليقظة يجعل من خياله وسيلة لإرضاء رغباته وتحقيق ذاته.

لنقف أوّلاً عند المعرض- مدينة النحاس. يتحدّث المؤلف عن المعرض بشكل عامّ، مركزاً على المعروضات الألمانية، وهي مقارنة رائدة مبكرة بين الفرنسيين والألمان[3]. ولكن دخول أحمد زكي إلى هذا العالم تمَّ على النحو التالي:

«افتحْ عيناً وأغمض الأخرى!

(1) ألف ليلة وليلة، المجلد الثالث، القاهرة، مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني بلا. ت ص145– 199.

(2) الدنيا في باريس، ص 30.

(3) المصدر نفسه، ص 229.

نظرت بعيني جميعاً إلى جهة الركز والهمس، فلم أرَ أحداً، وحينئذ لم أعبأ بالأمر.

وبقيت مستمراً في طريقي.

- افتحْ عيناً وأغمض الأخرى! وأطع!

في هذه المرة سمعت الصوت واضحاً، وأحسست بلكزة آلمتني، فتلفّتّ حولي فلم أجد شيئاً، فتعوّذت بالله وبسملت وحوقلت وسبحلت وهلّلت وسرت إلى مقصدي من هذه الرحلة.

افتح عيناً وأغمض الأخرى! عزيف مرعب شديد خرق آذاني مع ما بها من الوقر، صحبته رعدة جسمانية قوية في جسماني مع ما به من الثبات فداخلني الخوف والاضطراب فرأيت وجوب الامتثال وأغمضت العينين. إذا بي في مدينة النحاس أو غيرها من مدائن الجان التي وصفها صاحب ألف ليلة وليلة. أسير بين قصور فاخرة شاهقة وأشجار زاهرة باسقة ومياه زاخرة دافقة وغرائب وعجائب وتماثيل وأنصاب ومراكب في البحر وركائب البر وخلائق لا تُحصى بأشكال لا تستقصى ودخان يرتفع إلى عنان السماء ونقيع يثور في الفضاء وأصوات بكل اللغات وازدحام عام وعجيج وضوضاء كأنَّه قد نفخ في الصور فبعثر مَن في القبور وسيق الناس إلى المحشر بل إلى المعرض المنتظر. هذا هو المنام الذي رأيته في اليقظة حينما قصدت المعرض اليوم. فإنَّني بمجرد ما تجاوزت ميدان الائتلاف (بلاس دولا كونكورد) ورأيت الأبواب والبروج والأعلام والبنود ودخلت الدور والقصور وشاهدت ما فيها من الغرائب والبدائع ابتهجت النفسُ وقرَّتْ العينُ وهام الفؤاد في وادي الخيال»[1].

(1) الدنيا في باريس، ص 28.

إنَّ هـذا الصـوت الآمـر (المنبعـث مـن ذاكـرة المؤلِّـف)[1] وهـذه اللكـزة المؤلمـة المنبعثـة مـن خيالـه همـا وسـيلة في حقيقـة الأمـر لنقـل الـصراع الداخـلي الـذي يعـاني منـه للدخـول في عـالم باريـس الواقعـي المـادي. ومـن الواضـح أن اسـتعانة المؤلـف بالبسـملة والحوقلـة تؤكِّـد انغماسـه في عـالم مدينـة النحـاس، وخوفـه مـن جنّهـا وشـياطينها المسـجونين في قماقـم سـليمان، وتؤكِّـد نزعتـه السـندبادية في الاكتشـاف، باعتبـار تلـك الأشـياء تعويـذة تحـول دون الوقـوع في شرك هـذه المدائـن.

أمَّـا المـرأة، نقطة الارتـكاز الثانية، فتؤكِّـد على نحو أكثـر وضوحاً، رغبة المؤلِّـف في خلـق التطابـق بين الذاكـرة والواقـع. فتغـدو المرأة في «السـفر إلى المؤتمـر» كـما هـي في كثير من قصـص «ألف ليلة وليلـة» رمزاً للفتنـة ومصدراً للكيـد، وينبغـي التعامـل معهـا بحـذر شـديد، ولكـن نظـرة أحمد زكـي لهذا الموضـوع، تكشـف عـن ازدواجيـة يسـتمد أصولهـا ومعالمهـا مـن مواقـف بعـض الأدبـاء في الـتراث العـربي. وتقـوم هـذه الازدواجيـة عـلى الجمع بين الرغبـة في المتعـة، والتقيـد مـع ذلـك بالأخـلاق، يقول: «ثـم أمضيـت الليلة وأنـا أحلـم أنِّي في غابـة بولونيا. وأنَّه لا تصـح مؤاخذتي على وصـف ما رأيته إلَّا بعـد أن يؤاخـذ الكثير من فحول العلماء وأكابـر الأتقياء الذيـن لم يأنفوا ورود هـذا الـروض الأنـف»[2]. ولكـن نظـرة أحمـد زكي تكشـف رغـم هذه الازدواجيـة عـن تعلُّـق بالجمـال، لعـلَّ مـرده إيمانـه بإمكانيـة الحديـث عن المـرأة، بوصفهـا كائنـاً لـه صفاتـه الثابتة رغـم اختـلاف الظـروف والبيئات. وهـذه النظـرة الجمالية جعلتـه - لـولا أنـه مـن المسـلمين - يعتقد جازمـاً أنَّ

(1) مما يؤكِّد أن الصوت جاء من داخل المؤلف، أن أذنه اليسرى كانت تعاني من الصمم، وقد جاء إلى باريس لعلاجها. الدنيا في باريس، ص 83.

(2) السفر إلى المؤتمر، ص 67.

إلـه الجـمال بالـغ في إتقـان النسـاء هنـا[1]، ولأنه مسـلم موحـد، يمثـل الوفد الرسـمي المـصري، ولأن رسـائله كانـت تنـشر في الأهـرام فـلا بـدَّ أن يضـع حـداً لهـذا البعـد الجـمالي، فبعـد أن يمتـع نظـره «برؤيـة الوجـوه النـواضر واللحـاظ الفواتـر والثغور البواسـم... حتـى انبهرنا واندهشـنا وضاعت منا صيـغ أفعـال التفضيـل التـي كنا حفظناهـا لمثل هـذه الفرصة وقـد كلّ البصر وارتـدّ حسـيراً»[2] بعـد كل ذلك يعلـن عن نظرتـه الأخلاقية الصارمـة، التي تـأتي من عـالم اليقظـة، بعـد أن يذهب سـحر الحلـم عنـه.. فهو:

«مـن أهـل المذهـب القائل بعـدم إطـلاق الحرية للنسـاء إلى هـذه الدرجة التـي تجـاوزت الاعتـدال إلى التطـرُّف في الإفـراط، فـإنَّ المرأة بعـد كلّ تعليم وتهذيـب أراهـا ضعيفة ميّالـة أكثر من الرجـال لداعي الشـهوات والتفاني في المـلاذّ، فالواجـب أن تكـون الحرية لهـن كالملح في الطعـام»[3].

وهـو هنـا يعـود مـع ذلـك إلى الجوهر الـذي قامـت عليـه الليـالي، فالمرأة هـي سرّ الجـمال ومحور الأحـداث، ولكنَّها، شرّ يجـب التعامل معـه بكثير من الحذر!

(1) السفر إلى المؤتمر، ص 64.
(2) المصدر نفسه، ص 63.
(3) المصدر نفسه، ص 65.

## (8) باريس، الجنّة التي تجب محاكاتها

يشكّل كلّ من مصطفى عبد الرازق[1] (1885- 1947) شيخ الجامع الأزهر بين (1945- 1947) ومحمد كرد علي[2] (1876- 1953) مثلاً حيّاً على نجاح أفكار محمد عبده الإصلاحية التنويرية.

فقد تحوَّلت هذه الأفكار عند مصطفى إلى رغبة في إصلاح وتطوير التعليم في الأزهر، ومحاولة بناء نموذج جديد للعالِم المسلم الذي يجمع بين العلوم الإسلامية والأوروبية[3]، أمّا عند كَرد علي فقد أصبحت حلاً عريضاً يهدف إلى ربط الشرق العربي بالحضارة الأوروبية، كون هذا الربط شرطاً من شروط نهضته وتقدمه.

ذهب مصطفى عبد الرازق إلى فرنسا سنة 1909، وهي السنة التي ذهب فيها كرد علي ومحمد حسين هيكل إلى هناك. وقد أمضى مصطفى الفترة الواقعة بين 1909 و1911 في السوربون، حضر فيها دروس دور كهايم، ثم انتقل إلى جامعة ليون وبقي هناك حتى نهاية سنة 1914 يدرس الفلسفة والأدب[4].

---

(1) حول حياته انظر المقدمة التفصيلية التي كتبها أخوه علي عبد الرازق من آثار مصطفى عبد الرازق، ص 5- 77.

(2) حول كرد علي انظر: سامي الدهان، محمد كرد علي، حياته وآثاره ص 15- 39. جمال الدين الألوسي، محمد كرد علي، ص 11- 64. شفيق جبري، محاضرات عن محمد كرد علي، 19- 64.

(3) حول جهود مصطفى في الإصلاح انظر: مصطفى محمد رمضان، تاريخ الإصلاح في الأزهر في العصر الحديث، 1872- 1961م ص 110- 114. وفولترس وجوميه، الأزهر، ترجمة إبراهيم خورشيد، عبد الحميد يونس، حسن عثمان، ص 118- 119. من الجدير بالذكر أن هيئة كبار العلماء عارضت تعيين مصطفى شيخاً للأزهر، لأن مَن يعيّن في هذا المنصب يجب أن يكون عضواً في هيئة كبار العلماء، وأن يكون قد باشر التدريس في الأزهر، أو تولّى وظيفة القضاء الشرعي. وقد عيّنه الملك فاروق شيخاً بعد إصدار قانون جديد يقضي بأن يكون التدريس في الجامعة المصرية (جامعة القاهرة) مساوياً للتدريس في الأزهر. مصطفى رمضان، ص 110، ومقدمة آثار مصطفى، ص 58.

(4) مذكرات كرد علي، نقلاً عن مقدمة علي عبد الرازق، ص 50.

تحدَّث مصطفى عن ذهابه إلى فرنسا وإقامته هناك بإيجاز شديد في كتابه «صفحات من سفر الحياة»[1]، ثم فصَّل القول في كتابه الآخر «مذكرات مسافر»[2]. أمَّا الكتاب الأول فقد كُتب في باريس ونُشر في «الجريدة» صحيفة أحمد لطفي السيد، من 2 أيار 1914 حتى 27 آب 1914. وقد نسب الشيخ هذه الصفحات إلى شخصية ابتكرها اسمها حسان عامر الفزاري، ليتحدث بشكل رئيسي عن ذكرياته مع الشيخ محمد عبده، في الأزهر، ولينتقد خصومه، من غير أن يقع تحت طائلة المسؤولية[3]. وقد توقف الشيخ مصطفى عن كتابة هذه الصفحات ونشرها بسبب نشوب الحرب العالمية الأولى، وخصوصاً عندما رأى الفرنسيين «أُمَّة الجمال والسرور واللطف في سورة حماسية رهيبة، ينسى الإنسان عندها كل شيء إلَّا شفاء الحزازات القومية وإلاَّ الدفاع عن شرف الوطن»[4].

تخلو هذه الصفحات، باستثناء الإشارة إلى سبب القدوم إلى باريس في بدايتها، وإلى الحرب الكونية في نهايتها، من الإشارة إلى فرنسا. فالصفحات منشغلة بمصر وبشخصية الأستاذ الإمام وآرائه، وخصومه، ولكنها تخلو من النزعة القصصية الهادفة إلى بلورة ذات تنمو وتتطوَّر[5].

---

(1) من آثار مصطفى ص79– 121.

(2) المصدر نفسه، ص 387– 460.

(3) المصدر نفسه، ص 111– 113.

(4) المصدر نفسه، ص 319.

(5) تتشابه تجربة مصطفى في عمومية العلاقة بباريس مع تجربة محمد حسين هيكل، مع الاختلاف النسبي في النزعة والثقافة والنتيجة. فقد سافر هيكل إلى باريس سنة 1909م، وعاد إلى مصر في منتصف عام 1912م. وقد صرف الحنين كليهما عن الالتفات إلى المكان، فظلَّ مصطفى منشغلاً بمصر وبالأزهر وبتعاليم شيخه، وبقي هيكل لا يريد رؤية مناظر الطبيعة في فرنسا وسويسرا، =

وإذا كانت هذه الصفحات مشغولة بشخصية الأستاذ الإمام، فمن الطبيعي أن تكون أفكار محمد عبده وتوجهاته الإصلاحية، ورغبته في إنشاء جيل من العلماء المستنيرين سبباً في الذهاب إلى فرنسا. فليس ثمة فرق البتة بين قول حسان الفزاري في بداية «صفحات من سفر الحياة» مبرراً الذهاب إلى فرنسا:

«ثمَّ فكرت في أن أذهب إلى أوروبا، ثقة بأنَّ الغرب خطا بالعلم خطوة كبيرة، وأنَّنا أصبحنا عيالاً عليه في نهضتنا، فلا غنى لنا عمّا عند القوم من مدنية وعرفان»[1]. وبين رأي الشيخ محمد عبده:

«إن العالم المسلم لا يمكنه أن يخدم الإسلام من كل وجه يقتضيه حال هذا العصر إلّا إذا كان متقناً للغة من اللغات الأوروبية، تمكّنه من الاطلاع على ما كتب أهلها في الإسلام وأهله من مدح وذم وغير ذلك من العلوم»[2].

ولعله من أجل ذلك يتوقف حسان الفزاري عن استخدامه ضمير الأنا، ليستخدم ضمير الجماعة (أصبحنا، نهضتنا، لنا)، مشيراً بذلك إلى أن قضية ذهابه، تتجاوز تحقيق الذات على الصعيد الفردي، إلى الرغبة في تحقيق نهضة جماعية. أما «مذكرات مسافر» التي نشرت في «السياسة» بعد عشر سنوات من توقف مصطفى عن نشر الكتاب الأول، واستمرت تنشر حتى سنة 1926م، فتبالغ في درجة اهتمامها

---

= لتبقى مصر مرسومةً في ذاكرته وخياله. انظر: زينب ص11. وقد كانت «الجريدة» مكان نشر هاتين التجربتين في سنة 1914م. وإذا كان هيكل قد نشر زينب باسم «مصري فلاح»، كاشفاً عن عدم تقبل الذوق الأدبي لفن الرواية، فإنَّ مصطفى قد نسبها إلى شخصية وهمية، بهدف الرغبة في اختبار مدى تقبُّل الرأي العام للأفكار الجديدة دون الاصطدام المباشر معه قدر الإمكان.

(1) صفحات من سفر الحياة، ص 80.

(2) محمد محمد حسين. الاتجاهات الوطنية، 1/ 344.

بالغـرب الأوروبي، وتصـوّر باريـس مكانـاً طاهـراً مقدّسـاً... يسـمّي مصطفى باريـس «ملكـة المدائـن»[1]، ويفصـح عـن تعلّـق عميـق بهـا، ولا يستغرب أن يرتمـي أحـد المصريـين «عـلى أرضهـا ويعفّـر وجهـه في تـراب الحريـة»[2]، ويغادرهـا كـما يغـادر المسـلمون أماكـن الحـجّ عنـد انتهـاء الشـعائر.

«ولما قضينا من باريس كل حاجة، ومسـح بالأركان مَن هو ماسـح»[3].. وسرّ هـذا التعلّـق يقـوم على كـون باريس مدينـة الحرية والجمال والفنّ. فهي «جماع مـا استصفاه الدهـر مـن نفائـس المدنيـات البائـدة، وما تمخّـض عنه ذوق البـشر وعقلهـم مـن آيـات الفـنّ والعلـم والجمال»[4]. مـن أجـل هـذا يستعير مصطفى صـورة الجنّـة القرآنيـة. ليشـبه باريس بها.

«باريـس جنّـة، فيهـا مـا تشـتهي الأنفـس وتلـذّ الأعـين، فيهـا لـلأرواح غـذاء وللأبـدان غـذاء، وفيهـا لـكل داء في الحيـاة دواء. فيهـا كل مـا ينـزع إليـه ابـن آدم مـن جـدّ ولهـو ونشـوة وصحـوة ولـذة وطـرب وعلـم وأدب وحريـة في دائـرة النظـام لا تحدّهـا حـدود، ولا تقيّدهـا قيـود. باريـس عاصمـة الدنيـا. ولـو أن للآخـرة عاصمـة لكانـت باريـس. وهـل غـير باريـس للحـور والولـدان والجنّـات والنـيران والـصراط والميـزان والفُجّـار والصالحـين والملائكـة والشـياطين»[5].

لا يلفـت النظـر تشـبيه مصطفـى لباريـس بالجنّـة، وتصويرهـا عـبر الآيـات القرآنيـة، فهـو تشـبيه نمطـيّ في هـذا المجـال. ولكـن اللافـت للنظـر

---

(1) مذكرات مسافر، ص 398.

(2) المصدر نفسه، ص 330.

(3) المصدر نفسه، ص 429.

(4) المصدر نفسه، ص 399.

(5) المصدر نفسه، ص 399- 400.

أن يجعل مصطفى باريس عاصمة للآخرة أيضاً. فهذا التشبيه - الأمنية - لا يكشف عن التعلّق والحبّ فحسب، ولكنه يكشف عن نظرة متحررة من رجل أزهري نال العالمية، إلى أمر يعتبر من أركان الإيمان في دينه[1]. ولا شك أن الصراع الذي نسب بينه وبين أخيه من جهة والأزهر من جهة أخرى، يمثل الصراع بين المؤسسات الدينية وبين مفكّرين مقتنعين بالليبرالية - العلمانية، فقد عاداه الأزهريون بسبب حبّه الشديد لفرنسا، وقبوله وسام جوقة الشرف من رتبة الصليب الكبير[2]، أمّا أخوه علي فقد كان كتابه «الإسلام وأصول الحكم»، الصادر سنة 1925م تجسيداً لهذه النظرة عندما طالب في هذا الكتاب بفصل الدين عن الدولة[3]. وتكاد هذه النظرة الليبرالية المتسامحة مع كثير من مظاهر الحضارة الغربية، المنتقدة للقيم العربية الإسلامية تسيطر على هذه المذكّرات[4]. فلا ينقل الكتاب إلّا مظاهر الإيجابية والصحّة في حياة الفرنسيين، فحياتهم العائلية، منظّمة سعيدة جادّة[5]، وهم كرماء في بساطة لا يشوبها تكلُّف[6]، وكل ذلك يتمّ في إطار فكري يبشر بهذه القيم، ويجعل باريس مكاناً واجب الزيارة، لأنه «إن صدئ ذوقك فباريس تصقله، وإن خمد ذهنك فباريس تشعله»[7].

(1) في الفصل المسمّى «في سبيل أوروبا» ص415- 417 يقارن مصطفى بين الذهاب إلى باريس والذهاب إلى الحج. ولا يخفى أن اختيار تعبير «في سبيل»، وهو يقرن دائماً في الإسلام بلفظ الجلالة، يكشف عن اتخاذه أوروبا، وعاصمتها باريس، قدوة.

(2) نقلاً عن مذكرات كرد علي. انظر مقدمة علي عبد الرازق، ص 57.

(3) انظر على سبيل المثال: محمد محمد حسين الاتجاهات الوطنية 2/ 218- 242.

(4) قارن ذلك بتحليل فهمي جدعان لظاهرة التغريب، أُسس التقدم عند مفكري الإسلام في العالم العربي الحديث، ص 322- 326. وانظر: مذكرات مسافر ص430.

(5) مذكرات مسافر، ص 404.

(6) المصدر نفسه، ص 305.

(7) المصدر نفسه، ص 429.

أمّا زيارة محمد كرد علي لباريس فلم تكن نزوة عابرة، تستجيب لحماسة الشباب، ولكنها كانت بالنسبة له «من أعظم أماني النفس»[1]. فقد تمنّى دائماً أن يرتحل إلى أوروبا ليتعرف على طبيعة الحضارة الغربية، وليتوفر على «دراسة حضارة الغرب في منبعها، واستطلاع المعاهد التي منها نشأ المخترعون والمكتشفون والفلاسفة المزهوون والعلماء العاملون والساسة المستعمرون والقادة الغازون والتجار والصناع والزراع والماليون، وهم على التحقيق مادّة تلك المدينة وهيولاها»[2]. ولعلّ المتتبّع لأعمال كرد علي ونشاطه الثقافي، يكتشف أن زيارته لباريس، واقعاً وأمنية، تختصر موقف كرد علي من الحضارة الغربية. فقبل زيارته الأولى لهذه المدينة بدأ علي نشاطه في مصر بإصدار مجلة «المقتبس» التي أسّسها هناك، وأكمل إصدارها في دمشق عام 1908 بعد صدور الدستور العثماني. ولا شك أن عنوان المجلة لافت للنظر، لأنّه لا يركّز على الإبداع قدر تركيزه على الاقتباس. وهذا التركيز الذي تؤكّده موضوعات المجلة، يؤكّد نظرة كرد علي إلى ضرورة الأخذ من حضارة الغرب[3]، والانتفاع بالمقتبس من أجل أن يكون الاقتباس مؤدّياً إلى الإبداع. ويبدو أن عوامل شتى قد جذبت كرد علي لاقتحام هذه المشكلة، فشعوره بآريته، لتحدّره من أب كردي، وأم شركسية[4]، وهو الذي يعتبر نفسه ابناً حقيقياً

(1) غرائب الغرب، مطبعة القبس، دمشق 1910، 7/1.

(2) المصدر نفسه، ص 1910، 7/1.

(3) حول المجلة انظر: شكري فيصل، محمد كرد علي من خلال المقتبس في: محمد كرد علي، مؤسّس المجتمع العلمي العربي، كتاب مهرجان «ذكرى مرور مئة عام على ولادة الأستاذ الرئيس» الذي أقيم بدمشق خلال أسبوع العلم السادس عشر، ص 115 – 141. وانظر: الدهان، ص 27 – 29. الألوسي ص45 – 50.

(4) حول هذا يقول محمد كرد علي في مذكراته: «فأنا، على رغم مَن آمن وكفر، من جنس آري لا يقبل النزاع، وليس للغربي ولا للشرقي ما يقول في دمي». نقلاً عن: الألوسي، ص 16.

للحضارة الإسلامية، وتلميذاً لشيخين من شيوخ النهضة، محمد عبده في مصر وطاهر الجزائري في سوريا[1]، قد شدّه بعمق إلى قضية الحضارة. كما أنّ إتقانه للفرنسية، قد جعله قادراً على قراءة آدابها ومبدعاتها بلغتها الأصلية.

تمثّل باريس عند كرد علي مركز الحضارة الغربية، إذ لا تعني عنده مدينة فحسب، وإنّما تجسد الحضارة الغربية المتكاملة:

«فإن قلنا معاشر الشرقيين ولا سيما سكّان الشرق الأقرب إنّنا نأخذ عن المدنية الغربية فإنّما نعني المدنية الفرنسوية، وبعبارة أصح المدنية التي تنبعث أشعتها من باريز، ومن طريقها وبلغتها وأسلوبها تيسّر لنا أن نستطلع طلع سائر مدنيات الأرض»[2].

ولا شك أن الانطباع الباهر الذي ولدته باريس في نفسه، لا يعود إلى صغر سنه ولا إلى براءة التجربة الأولى فحسب، ولكنه يمثل بالإضافة إلى الإعجاب المطلق بحضارة الغرب، هروب كرد علي من حكم الأتراك. فقد أغلقت السلطات العثمانية مجلته، بوصفها وسيلة من وسائل التغريب، وهددته بالاغتيال، وأرادت القبض عليه ولهذا هرب إلى لبنان، وركب البحر من هناك إلى باريس، ليرى المدينة التي انطلقت منها أفكار التسامح الديني والعدل الاجتماعي، «فمن فرنسا نشأت حرية البلجيك، وحرية اليونان والطليان وحرية العثمانية»[3].

لا يختلف كرد علي في موقفه عن مصطفى عبد الرازق، فباريس عنده «ولا مراء جنّة أرضية جمع فيها موجودها -أستغفر الله- ما لا

---

(1) حول علاقته بالشيخ، انظر: الشيخ طاهر الجزائري، رائد النهضة العلمية في بلاد الشام، وأعلام من خريجي مدرسته ص29- 38.

(2) غرائب الغرب، 1/ 61.

(3) المصدر نفسه، 114/1.

عين رأت ولا أُذن سمعت ولا خطر على قلب بشر»[1].

ولكنه لا يدخل إلى هذه المدينة- الجنّة دخولاً عادياً، فهو بعد أن يتحدث عن ليون يخصص فصلاً بعنوان «تحية باريز»[2] وهذه التحية لون من ألوان التقديس للمدينة، ولعل بداية فقراتها الموسومة بالعبارة «سلام عليك» التي تكرَّرت اثنتي عشرة مرة، تؤكِّد ذلك، وتحيلها إلى لون من الابتهال والدعاء، وكأنَّ كرد علي يمارس طقساً دينياً، عبر مناجاته الحارّة لمعالم هذه المدينة، فهو يقول في واحدة من هذه التحيات:

«سلام عليك مرضعة الحكمة، وربيبة الإخاء والنعمة، وروح الانقلابات الاجتماعية والسياسية، ومحبّبة المدنية الأصلية في الأقطار الغربية والشرقية، ومعلّمة العالم كيف يكون الخلاص من الظالمين والضرب على أيدي الرؤساء والنبلاء والمالكين. أنت هذبت طبائع البشر حتى غدوا يشعرون باللطف والذوق وفائدة العلم والعمل. أنت كنت في مقدمة العواصم التي انبعث منها تمجيد العقل بل تأليهه، فقضيت بالتقدم له على كل شيء في الوجود. وبالغت في إكرام رجال العقول من أبنائك»[3].

وقد أشار كرد علي إلى الجوانب التي «فتنته» في هذه «الجنة»، وقد كان يبدأ كل جانب بتحية «سلام عليك يا عشيقة الإبداع والاختراع»، «سلام عليك يا واضعة حقوق الإنسان»، «سلام عليك يا معهد المعارف والصناعات»، «سلام عليك يا ملقنة الخلق معنى

(1) غرائب الغرب، 1/62.
(2) المصدر نفسه، 1/ 59.
(3) المصدر نفسه، 1/ 59.

الإخـاء والحريـة والمسـاواة»، «سـلام عليـك يـا متشـبّعة بأفـكار الحكـماء»، «سـلام عليـك علمـت وعملـت»، «سـلام عليـك سـننت للغـرب سـنة التضامـن والتكافـل»، «سـلام عليـك أنـت العاصمـة التـي تركـت القصـور الفخمـة»، «سـلام عليـك خلّـدت أعـمال مـن خلفـوا لـك مـن هـذه المدينـة وأقمـت تماثيلهـم»، «سـلام عليـك يـا بلـد ديـكارت وكونـت ورسـو وفولتـير وديـدرو وسـيمون ومونتسـكيو وهوغـو وباسـكال ورنـان»، «السـلام عليـك باريـز أجمـل عواصـم العـالم»[1].

وقـد كان الجـزء الأول مـن «غرائـب الغـرب» تفصيـلاً لأبعـاد هـذه التحيـة، وكان تعامـل كـرد عـلي مـع الأبعـاد المكانيـة يشـبه تعامـل الحاجّ مـع الأماكـن المقدّسـة، حيـث تسـيطر روح الإعجـاب والمحبّـة، ويخفـت صـوت النقـد والاعـتراض والمناقشـة، وتغـدو باريـس مدينـة الكـمال والجـمال:

> «اللهـمّ هـل خلقـت باريـس مـن معـدن اللطـف والظـرف لتكـون مثـالاً مـن جنّـة أرضيـة، فخصّصـت أهلهـا بالاسـتمتاع بنعمـة الجـمال، حتـى لكأنّـك شـطرته شـطرين، شـطر وقفتـه عـلى الباريزيـات، وشـطر وزّعتـه عـلى سـائر بنـات حـواء»[2].

أمـضى كـرد عـلي مـدة شـهرين مـن التأمـل والتطـواف في باريـس، تعـرَّف في أثنـاء ذلـك إلى معـالم المدينـة، فـزار مجامعهـا ومدارسـها ومتاحفهـا وحدائقهـا ودور التمثيـل فيهـا ومكتباتهـا ومعارضهـا وكنائسـها وقصورهـا ودور الصحـف والطباعـة فيهـا، وهـو ينهـي زيارتـه لـكل مَعْلَم

(1) غرائب الغرب، ص 59–62.

(2) المصدر نفسه، 63/1.

من هذه المعالم بأمنية واحدة لا تكاد تتغير، أن يحذو الشرق حذو الغَرب فيأخذ عنه نهضته، فبعد زيارته لكلية من كليات باريس يقول: «فحيّا الله يوماً تقام لكلّ قطر من أقطار البلاد العربية كلية مثل هذه تدرّس أبناءها علوم البشر بلغتهم، وتكوِّن مجتمعنا بالوطنية الصحية»[1]، وبعد زيارته للكوليج دي فرانس يتساءل: «وحدثتني النفس ببلادنا الشرقية وقلت هل يكتب لها في المستقبل تأليف مثل هذه المجامع، فنعمل فرادى ومجتمعين كالغربيين، أو نظل كما نحن لا نعمل فرادى ولا مجتمعين، ونكتفي بالتفاخر بأجدادنا نجعله عدّتنا في شدّتنا، ومثلنا في نهضتنا، ونحن عن اقتصاص آثارهم غافلون»[2].

إن حديث كرد علي عن باريس يحمل طابع الدعاوة والتبشير بقيم جديدة، لهذا يتحدث عن باريس وعينه ترنو إلى الشرق العربي تقارن وتوازن وتنتقد وتحثّ على اتباع هذا النهج الحضاري الجديد.

وإذا كان كرد علي سيشرع فيما بعد بتخفيف حدة إعجابه وتعديل مشروعه الحضاري ليجعله في سنة 1925 قائماً على أساس عدم طرح القديم كله، ولا الأخذ بالحديث بجملته، بل آثر أن يأخذ النافع من كل شيء ويضم شتاته، فإنَّه في عام 1934 يؤمن بضرورة أن «نمجد كل ما أتانا من علم الغرب، وأن نجحد ما حملته سياسته»[3]، ليصل إلى التفريق بين الحضارة الغربية في تجلياتها السليمة في بلاد الغرب، وبين الاستعمار كونه إفرازاً شريراً لها، وإن كان يرى صعوبة الفصل فيما يتعلَّق بالقيم نظراً لتداخلها وصدورها عن مركّب حضاري

(1) غرائب الغرب، 116/1.
(2) المصدر نفسه، 1/ 128. وقد حقّق كرد علي نفسه أمنيته فأنشأ المجمع العلمي العربي في دمشق سنة 1919م. محمد كرد علي، القديم والحديث، المطبعة الرحمانية بمصر 1925، ص 3. نقلاً عن: جدعان، أُسس التقدّم، ص 223.
(3) محمد كرد علي، الإسلام والحضارة العربية 1/ 385.

يصعب فرز خيوطه، «والظاهر أن المدنية وحدة لا تتجزّأ، مَن أخذ بخيراتها لا بدَّ أن يستهدف لشرورها طوعاً أو كرهاً»[1]. ولأن فرنسا لم تكن قد استعمرت سوريا ولبنان بعد، فقد نظر كرد علي إلى مسألة الاستعمار تلك نظرة محايدة، فعدّ باريس عاصمة لفرنسا وللمستعمرات أيضاً:

«ألست أنت اليوم عاصمة مائة مليون من البشر، أربعون في أرضك وستون في المستعمرات، بل أنت بها في ذلك من مزايا عاصمة معظم الخافقين لأسباب هنائك وصفائك ونعيمك»[2]. وهذه النظرة التي تعطي الحق لباريس أن تكون عاصمة المستعمرات، تتناقض بلا شك مع كون باريس العاصمة التي علّمت الخلق «عدم التمييز في الحقوق والواجبات بين المختلفين في الموالد والديانات»[3]، لأن عدم التمييز يتناقض مع الاستعمار.

وإذا كان هذا هو موقفه من الاستعمار فلا غرو أن يكون موقفه من الاستشراق أكثر إيجابية، فهم عنده وسطاء يهدفون إلى «تقريب القلوب ورفع غشاوات الجهل والتجاهل»[4]. ومن غير شك فإنَّ موقف الاستعمار الفرنسي في سوريا قد قلّل من تعاطف كرد علي مع

---

(1) الإسلام والحضارة العربية 386/1.
(2) غرائب الغرب، 1/ 61.
(3) المصدر نفسه، ص 61.
(4) المصدر نفسه، 2/ 14. وقد وصف المستشرقين في مذكراته بقوله:
«وقد علمونا بما أحيوه دروساً في تاريخ أمتنا ومدنية أجدادنا كنا نجهلها». الألوسي، ص 22.
حول موقفه من الاستشراق انظر:
Joseph H.Escovitz, Orientalist and Orientalism in the Writings of Muhammad Kurd Ali, International Journal of Middle East Studies, Vol. 15 (1982) pp. 95- 106.

فرنسا بعض الشيء، ولكنه لم يغيِّر أبداً موقفه الحضاري منها، فقد ظلَّت باريس عنده قبلة حضارية، وظلَّ الأخذ منها ومن حضارتها يمثل النبع في المشروع الحضاري، الذي رأى كرد علي أنه لا بدَّ من تحقيقه للنهوض بالعالم العربي.

## (9) باريس: منبع التجديد الفنّي

لم يتح الموت المبكّر لمحمد تيمور[1] (1892- 1921) فرصة تعميق تجربته مع حضارة الغرب، ولا بلورتها على الصعيد الفنّي، فقد توفّي عن تسع وعشرين سنة. سافر محمد تيمور إلى أوروبا سنة 1911 وعمره تسع عشرة سنة، وبقي في باريس ثلاث سنوات، رجع بعدها إلى مصر، لتمنعه الحرب العالمية الأولى من العودة[2].

لم تكن فكرة الذهاب إلى باريس وليدة تخطيط محمد تيمور المباشر، فقد كان ذهابه إلى أوروبا مجسداً لقناعة والده أحمد تيمور باشا[3]، بضرورة أن يتعلم ابنه الأكبر الطبّ أو القانون هناك، ولكن الذهاب كان نتاج رغبة دفينة في أعماق محمد، سيكتشفها هو فيما بعد، وسيحزن لأن الحرب منعته من استكمالها وتعميقها، وهي أن

(1) حول حياة تيمور، انظر: مقدمة محمود تيمور لأعمال محمد الكاملة التي تقع في ثلاثة أجزاء، 1/ 27- 29. يحيى حقي، فجر القصة المصرية، ص 52- 57. عباس خضر، محمد تيمور، ص 15- 70.

(2) محمد تيمور، المقدمة 1/30.

(3) حول الأسرة التيمورية انظر:

محمود تيمور، اتجاهات الأدب العربي في المئة سنة الأخيرة، ص 5- 82.

I.J. Kratschkowski, Ueben Arabische Handschriften. Erinnerungen an Buecher und Menschen. Leibzig, 1949, pp. 63- 73r wielanar, Das Erzaehlerische Fruewerk Mahmud Taymur, Beitrag zu Einem Arschiv der Modernen Arabichen Literatur. BTS. B. 26. Beirut. 1983, pp. 25- 37.

تنضج شخصيته الفنية وتتبلور[1].

ذهب محمد بادئ الأمر إلى برلين من أجل دراسة الطب هناك، فمكث فيها شهرين ضاق فيهما ذرعاً بموضوع الدراسة وبالمدينة معاً، فاختار الذهاب إلى باريس ليدرس الحقوق، كما فعل من قبل شوقي وهيكل وكما سيفعل توفيق الحكيم فيما بعد، ولا شكّ أن قُرب الدراسة القانونية من الدراسات الإنسانية ووجوده في باريس، قد جعل حياته هناك معقولة، وإن ظلَّ تيمور يكثر من البَرَمِ والشكوى لثقل هذا التخصُّص وجهامته.

بنى تيمور مذكّراته على نحو قصصي، فكتب في سنة 1919م، فصولاً بعنوان «مذكّراتي في باريس»، محاولاً تصوير مشاعر شابّ مصري اسمه حسن، لم يكن في واقع الأمر غيره هو: «أمسك بكتاب قرأ على صفحته الأولى العنوان «مبادئ القانون المدني»، وما لبث أن ألقى به على الخوان وهو يقول ساخراً: «مبادئ القانون المدني! جاء إلى باريس ليدرس الحقوق، وما كان بنفسه ميل لعلوم الشرائع، ولكن والده لم يسمح له بمغادرة القاهرة إلّا ليلقي بنفسه في أحضان تلك العلوم، فسافر وفي قلبه غصّة، ولكنه وطد النفس على الدأب والعمل جامعاً بين علوم الحقوق التي كانت تُجسِّم نفسه ما لا يستطيع احتماله وبين علوم الآداب التي يرى فيها مسكة الأمل وقرّة العين»[2].

---

(1) عبر محمد تيمور في مقالة بعنوان «الخوف من الحياة» كتبها في مدينة ليون سنة 1913م، عن ضرورة الصدق مع الذات، وعدم الاقتصار على تحقيق رغبة الوالدين في دراسة الحقوق والطب والهندسة، لأنها وسيلة مضمونة لكسب الوظيفة. ونادى في ختام المقالة بضرورة إنشاء حركة أدبية تعطي لمصر ملامحها القومية - الحضارية، «لأن البلد الذي تبطل فيه الحركة الأدبية يكون كالجسم الذي يعيش بلا قلب يحسّ ولا يشعر»، الأعمال الكاملة 1/ 175– 179.

(2) محمد تيمور، مذكراتي في باريس، 1/ 385.

لهذا حجب انشغاله بأزمته الذاتية جمال المكان للوهلة الأولى، فلم يجد تيمور باريس خلابة في اللقاء الأول وهو الذي كان يظنّ أنها «بلدة أديمها من فضّة وحجارتها من ذهب»[1].

ولكن اكتشاف تيمور لجمال باريس كان موازياً لاكتشافه ذاته الفنية. لهذا يقول وكأنّه يعترف:

«ولكني لا أكتم القارئ أنّي بعد أن وقفت على جمال باريس الحقيقي وعرفت كيف تُقْضى الحياة فيها، أحببت تلك البلدة كثيراً، وعرفت ما بينها وبين بلادنا الشرقية من الفرق الكبير»[2].

والحقّ أنّ حركة محمد تيمور في باريس، تمثّل بداية معالم حركة الفنّان العربي في البيئة الأوروبية في تلك الفترة. فقد كان انغماسه في الفنّ والأدب والمسرح وسيلة لغاية. بمعنى أن شغل تيمور الشاغل كان السعي إلى إيجاد معالم أدب مصريّ وطنيّ يجسّد ملامح الشخصية المصرية قصصياً وروائياً ومسرحياً. ولكن هذه الحركة لم تكن حرّة تماماً، بل ظلت مقيّدة بالتخصُّص الذي يثقل كاهله، وبشخصية والده التي بقي تيمور يحسب لها أشدّ الحساب[3]. وهو بذلك يشكل

(1) مذكراتي في باريس، 166، 135.

(2) المصدر نفسه، 1/366.

(3) تحدّث زكي طليمات عن الصراع بين حبّ الفن واحترام الأبوة في نفس محمد تيمور حديثاً مستفيضاً، وبيّن كيف أثّر هذا الصراع على اتجاهات محمد الفنيّة، فهو يقول: «كان تيمور يعتقد –وهو الواقع– أن والده قد ضحّى بأكبر شطر من سعادته وراحته في سبيل راحته وراحة شقيقه. كان يحسّ أن أباه أنكر على نفسه أنانيتها إزاء حريته. ولذلك كان ينمو إلى جانب حبه واحترامه له كوالد، حبٌّ واحترام آخر. «لا أقدر»، كان جوابه لكل معجب أو صديق يصارحه أمنيته بأن يراه زعيماً لفرقة مسرحية، فإذا لجَّ هذا الصديق مثيراً مكامنه بلوم على إحجامه لم يكن ليقول أكثر من هذه الجملة: «ماذا أفعل؟ إن والدي لا يريد ذلك»». الأعمال الكاملة لمحمد تيمور 2/ 27.

«المسودة» الأولى لتجربة توفيق الحكيم، فقد أرسل الحكيم هو الآخر من أجل الحصول على شهادة الدكتوراه في الحقوق، فانصرف عن موضوع الدراسة وشغف بالفنّ، من أجل أن يتفرغ لروايته «عودة الروح»، لأنه كان يرى استحالة الجمع بين الأمرين[1]. أمَّا تيمور فقد انتصر للمذهب الواقعي الذي سمّاه «مذهب الحقائق»، وكانت قصصه إيذاناً بنشوء القصة القصيرة الناضجة فنياً، وبإنشاء «المدرسة الحديثة» التي حاولت إرساء ملامح لقصة مصرية ناضجة[2].

لا تصوّر مذكرات محمد تيمور كل تجاربه هناك، فقد كتب تيمور هذه المذكرات بعد خمس سنوات من رجوعه إلى مصر، وهذا جعله يعتمد على الذاكرة من جهة، وجعل الحزن، نتيجة إحساس تيمور بعدم القدرة على الرجوع إلى هناك، يسيطر على روح هذه المذكرات، ولكنها بأسلوبها القصصي، تؤكِّد أثر الفترة الباريسية في نضوجه الفني[3].

تحاول هذه المذكرات أن تتدرّج في وصف تحقيق تيمور لذاته على الصعيد الفنّي، ولا شكّ أن تحقيق الذات ونموّها عند تيمور قد تمّ عبر علاقة صراعية بين تيمور والمكان الجديد. ثم بدأت علاقة التضاد هذه تتحوّل إلى توافق، ولعلّ أوّل ملامح الصراع مع المكان الجديد هو محاولة تجاوز أبعاده الخارجية والهرب عبر أحلام اليقظة إلى المكان الأليف - البيت. «تذكّرت سريري الذي لا يحلو النوم لعيني في غيره، وتذكرت دارنا التي فيها نشأت، وشارعنا الذي كنت ألعب فيه مع الأطفال وأنا طفل صغير... ثم أطلقت زفرة

(1) انظر: توفيق الحكيم، سجن العمر، ص 145- 148.

(2) انظر: مقدمة محمود تيمور 1/ 19. يحيى حقي، فجر القصة المصرية ص75- 98.

(3) تقع المذكرات في 83 صفحة كُتبت سنة 1919.

من بين الجوانح، وأرسلت دمعة خطّت على الخدّ ما في القلب من همّ وألم»[1]. ولكن الرجوع إلى لحظة اليقظة يتمّ عبر معرفة الذات للاجدوى من أحلام اليقظة، لأن جمالية تلك الأحلام مستمدّة من الطبيعة السكونية لتلك الذكريات. ولهذا يرفض تيمور الانغماس في تلك اللحظات دفعة واحدة: «علام هذا الضعف، لقد جئت إلى باريس لأتعلم، ففي هذا البلد تثبت أقدامي»[2]. بعد هذا ترتبط باريس بأمور ثلاثة شكلت أبعاد شخصيته، وألقت بتداخل ظلّها على المكان وهذه الأمور هي: الفنّ، والمرأة، ودراسة الحقوق. ومن غير شكّ فإنَّ تفاعل هذه الأمور قد رسم صورة باريس، وحدَّد النهج الذي سيسلكه تيمور في القاهرة. فقد بدا تيمور سعيداً وهو يتعمق في الآداب الأوروبية، منسجماً مع الحياة في فرنسا بأبعادها الاجتماعية المختلفة. ولكنَّ رسوبه مرّتين في امتحان السنة الأولى جعله يشعر بالألم، ويزداد في الوقت نفسه تعمقاً في الآداب، باعتبارها، «مسكة الأمل وقرّة العين»[3]. ولكن حبّ تيمور للأدب والفنّ لم يأتِ تعويضاً عن فشله في دراسة الحقوق، فالحق أن ذكريات تيمور وما كتبه في مصر إبداعاً ونقداً تكشف عن معرفة تيمور العميقة بتيارات الأدب الفرنسي الروائية والمسرحية، فلم يتوقف تيمور عند الأسماء الأدبية اللامعة التي لا تحتاج معرفتها إلى تعمُّق ومتابعة، بل تحدّث عن أدباء فرنسيين معاصرين له. ويمكن أن نأخذ خاطرته المسمّاة «حول المرأة» مثلاً على ذلك. فقد هدف تيمور أولاً إلى إبراز

(1) مذكراتي في باريس، 367. حول البيت وجمالياته انظر: باشلار، جماليات المكان، ص 74 وما بعدها.

(2) المصدر نفسه، ص 367.

(3) المصدر نفسه، 1/ 385.

الجدية والحرية عند الفرنسيين، ونقيض ذلك عند المصريين. ولكن تفصيلات النقاش تبيّن مقدار تأثير باريس على تفكير تيمور. ويمكن أن نبدأ أولاً بالعنوان، فهو مقتبس من محاضرة آرثر شوبنهور[1] «Uber die Weiber» التي تعني «حول المرأة»، وقد ذكر تيمور أن شوبنهور كان موضع إعجاب الرجال وهجوم النساء. ثم إن بقية التفصيلات تؤكِّد علاقة تيمور الحميمة بالحركة الأدبية الفرنسية المعاصرة. فثمة حوار يدور بين رجل وامرأة حول روايات كل من Pierre Loti (1850-1923) و Paul Bourget (1852- 1935)[2]. وإذا كانت المناقشة لا تذكر أعمالاً روائية محدّدة لها بالاسم، فإنّها تشير إلى خصائص الإنتاج الأدبي لكل منهما، وتتحدّث حديث مَن يمتلك الخلفية الأدبية الواعية إلى حادثة مهمة في رواية لوتي Loti الشهيرة Aziyade التي ظهرت سنة 1879[3]. وتتعرّض المناقشة إلى أهم ميزات روايات Bourget وهي تركيزها على التحليل النفسي[4]. لهذا أسرف تيمور في التعرُّف على الأمكنة التي تنمّي ذاته، كالمسارح، والمتاحف مثل مسرح دار الأديون، الذي

(1) Arthur Schopenhauer, Ueber die Weiber. In: Kleine Philosephische. Schriften.

وانظر: مذكراتي في باريس ص370.

(2) Germaine Mason, Aconcise Survy of French Literature, pp. 235- 232.

(3) تتحدث الرواية عن قصّة حبّ تنتهي نهاية مأساوية بين ضابط بحرية إنجليزي وسيدة تركية. وقد كتبت الرواية تحت وطأة اليأس العميق والشك في المعتقدات الدينية، ولذا تتضمن الرواية انتقاداً للدين، وترى أن السعادة مستحيلة التحقّق، وأن البديل الممكن يقع في اللذّات المحسّة.

(4) تشير المناقشة إشارة عامة إلى روايات Bourget، ويمكن الوقوف هنا عند أشهر رواياته Le Disciple– التلميذ، التي ظهرت سنة 1889م، والتي اعتبرت آنذاك ممثلة للواقعية النفسية، وفي الوقت نفسه احتجاجاً علمياً على الوضعية التي تخلّى عنها المؤلف، ليصبح متديناً.. انظر:

Kindler Literatur Lexikon, 2, pp. 1311- 1312, pp. 1028, pp. 2701- 2702.

وصفه بأنّه «قرة العين ومسكة النفس»[1]، ومثل معارض الكتب التي كان يرى في زيارتها لذة «لا تعادلها لذة غير لذة اهتمامه بشأن التمثيل في باريس»[2]. وابتعد عن الأمكنة التي كان الذهاب إليها مقترناً بالواجب كالكلّية حيث كان يجلس «فتمر الساعة بعد الساعة والأساتذة في واد وهو في واد آخر، فلم يسمع شيئاً ولم يأسف على شيء»[3].

وإذا كانت هذه المذكرات تنتهي عند بداية العلاقة بينه وبين مارجريت، السيدة المثقفة، المثالية، الحزينة، فإنَّ توقف تيمور عند هذه اللحظة ذو دلالة مهمّة. فإنَّ تميز هذه السيدة، واختلافها عن النساء العاديات، الذي يتجسَّد في تركيزها على «جمال الروح»[4]، وعلى ضرورة الاحتفاظ بمسافة بين المحبّين، لكي يظلّ الحبّ مستمراً، وهو ما سيجسده توفيق الحكيم، يؤكّد إخلاص تيمور لفنّه عبر بحثه عن المرأة- المُلْهِمة التي لا تُنال:

«فالزهرة الجميلة التي تراها في البستان تظل يانعة تخطف الأبصار إذا لم تمسها يد الإنسان بسوء. أمَّا إذا قطعتها تلك اليد فإنَّها تذبل وتموت بعد أن يتلاشى جمالها، وذلك شأن المرأة فإنها تعيش جميلة لعفّتها وطهارتها، فإذا دنّس الرجل طهارتها مات جمالها»[5].

ولعل ختام هذه الذكريات، بشراء كتاب مترجم للمعرّيّ ليهديه لمارجريت، وذهابه معها بعد نقاش طويل إلى دار التمثيل، يؤكّد

(1) مذكراتي في باريس، ص 373.
(2) المصدر نفسه، ص 394.
(3) المصدر نفسه، ص 393.
(4) المصدر نفسه، ص 398.
(5) المصدر نفسه، ص 399.

تعامله مع المرأة باعتبارها مُلْهِماً فنياً. فإنَّ المعري المعروف بزهده وآرائه المتشككة في النساء لا يصلح هدية تمهد لقيام علاقة حبّ، كما أن الذهاب لدار التمثيل يجسّد رؤية تيمور للحبّ، باعتباره وسيلة من وسائل الإلهام الفنِّي.

لهذا كله كانت السنوات التسع التي عاشها تيمور في القاهرة، بعد الرجوع، عملاً إبداعياً متواصلاً في القصّة والشعر والمسرح والنقد الأدبي، بغية تجديد ملامح الشخصية القومية.

# باريس في الأدب العربي الحديث
# بعد الحرب العالمية الأولى[1]

تبلورت مجموعة من العوامل جعلت باريس مهمّة على الصعيد الثقافي والحضاري والإبداعي في الأدب العربي. وبدأت علاقة الأدباء والمفكّرين العرب مع هذه المدينة. وما تمثّله على شتى الأصعدة، تنتقل من مستوى التلقّي السالب إلى مستوى التلقّي المنتج. فإذا كانت مرحلة ما قبل الحرب الأولى حملت انبهاراً وإعجاباً يبلغان حدّ التقديس، فقد حملت هذه المرحلة بالإضافة إلى ذلك بداية التفاعل المنتج. ولعلَّ ظهور رواية محمد حسين هيكل «زينب مناظر وأخلاق ريفية» سنة 1914، ورواية توفيق الحكيم «عودة الروح» سنة 1933، وكلتاهما نتاج الفترة الباريسية، وظهور «في الشعر الجاهلي» لطه حسين سنة 1926، وما يمثّله على المستوى النقدي والمنهجي، يشكّل بداية تبلور تيار ثقافي أدبي، تمثّل الثقافة الفرنسية فيه حجر الزاوية.

ولعلّه ليس من قبيل المصادفة أن تشهد باريس ميلاد روايتين رائدتين في الأدب العربي، هما «زينب» و«عودة الروح»، وأن تشهد كذلك ميلاد أول سيرة ذاتية ناضجة في الأدب العربي وهي كتاب «الأيام» لطه حسين فقد كُتبت هاتان الروايتان في باريس. فرواية

(1) نُشرت هذه الدراسة في أبحاث اليرموك 2 (1990) ص 159– 201.

«زينب» كما يقول مؤلفها: ثمرة حنين للوطن وما فيه، صوَّرها قلم مقيم في باريس مملوء مع حنينه لمصر إعجاباً بباريس وبالأدب الفرنسي»[1]. أمَّا «عودة الروح» فهي ثمرة المرحلة الباريسية أيضاً، وإن جاءت الرواية، كما يروي الحكيم، متزامنة مع مؤلَّف آخر له عن الفنّ، لم يرَ النور إطلاقاً. وقد انحاز الحكيم إلى الرواية ومزَّق الكتاب، لأن الرواية عمل ذاتي خالص غير قابل للتكرار من جهة، ولأنها إسهام في خلق نوع أدبي جديد يحتاج إلى مؤهل أكثر من المعرفة الأكاديمية[2]. وكلتا الروايتين تلتقيان في النظرة الرومانسية الحزينة إلى حياة المصريين[3]. وتنفصلان عن البيئة المكانية الباريسية بالقوّة عند هيكل، فقد كان يسدل النوافذ وهو يكتب «كأنَّما أريد أن أنقطع عن حياة باريس لأرى في وحدتي وانقطاعي حياة مصر مرسومة في ذاكرتي وخيالي»[4]. وبالضرورة عند توفيق الحكيم، لهذا مزَّق الحكيم كتاب الفن ليعيش أجواء مصرية خالصة، ولكنَّ كلا المؤلفين يستمدان التكنيك الروائي من قراءتهما في الأدب الفرنسي، كما يبشران بالأفكار الوطنية والقومية متأثّرين بالأفكار الغربية السائدة آنذاك.

وأمَّا كتاب طه حسين «في الشعر الجاهلي» الصادر سنة 1926، الذي أصبح يُعرف بعنوان مختلف بعض الشيء «في الأدب الجاهلي» فهو شاهد متميز على صعيد البحث والمنهج، لأنه لفت الأنظار بقوة إلى مناهج النقّاد والدارسين الفرنسيين. وبغضّ النظر عن مدى

---

(1) محمد حسين هيكل، زينب، مناظر وأخلاق ريفية. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1967، ص 11.

(2) توفيق الحكيم، سجن العمر، المطبعة النموذجية، القاهرة. بلا. ت. صص 146– 148.

(3) انظر: محمد يوسف نجم، في الطريق إلى الأصالة والابتكار دراسة في التكوين الفكري لتوفيق الحكيم، دار صادر. بيروت 1985م. ص6 وما بعدها.

(4) محمد حسين هيكل، زينب، ص 11.

صحة طروحات طه حسين حول الأدب الجاهلي، فقد حمل الكتاب تبشيراً بمناهج ديكارت في الطبعة الأولى[1]، وبمناهج Taine وسانت بوف Saint Beuve وبرونتير Brunetière وأوجست كونت Auguste Comte في الطبعة الثانية[2].

وقد جاءت مقدمة الطبعة الثانية محاولة لتوضيح طبيعة المناهج النقدية عند الفرنسيين، وانتقاداً واضحاً يصل حدّ السخرية، لما يحدث في مصر آنذاك على هذا الصعيد. وإذا كانت هذه المقدمة نوعاً من الالتفاف على الحركة الناشطة آنذاك، التي تمثّلت في الكثير من الردود والمقالات بالاتجاه المضاد للكتاب[3]، فإنّها تظل انعكاساً أميناً لأثر هؤلاء النقّاد والدارسين الفرنسيين في فكر طه حسين[4].

وقد اكتسب التيار النقدي القائم على مناهج البحث الفرنسي والمتأثر بها، دماً جديداً بمجيء الناقد المصري محمد مندور (1907-1961). فقد أمضى مندور تسع سنوات في باريس (1930- 1939) كانت بالنسبة له نقطة تحوّل على شتى المستويات[5].

يشكل كتاب محمد مندور «في الميزان الجديد» خلاصة للمنهجية اللانسونية[6]، فعلى المستوى التطبيقي يلجأ مندور إلى المقاييس التي

(1) طه حسين، في الشعر الجاهلي، مطبعة دار الكتب، القاهرة، 1926، ص 11 وما بعدها.

(2) طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1975، ص 43 وما بعدها.

(3) انظر سخرية طه حسين من الأزهريين والدراعمة في مقالة له بعنوان «ديكارت» في: من بعيد، دار العلم للملايين، بيروت، ط 7، 1979، ص 290- 315.

(4) طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص 16.

(5) فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون. كتاب الهلال، 72 (1965) ص 179، 212.

(6) حول مندور الناقد انظر: محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الآداب بيروت. 1979. ص 33- 63. محمد يوسف نجم، نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية في الأدب العربي الحديث، دار صادر، بيروت، ط 2، 1985، ص 46 وما بعدها.

أقرّها لانسون، أما على المستوى النظري، فيعتمد على آراء لانسون ليدحض المحاولات التي كان العقاد يقوم بها لتطبيق نظريات علم النفس لتفسير بعض الظواهر الأدبية. ولعلَّ اختيار مندور للعنوان نفسه «الميزان الجديد» تبشير بهذا المنهج المستمدّ صراحة من النقد الفرنسي، حيث يقول في الصفحة الأولى من الكتاب:

«ولقد كنت أؤمن بأن المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدقّ المناهج وأفعلها في النفس وأساس ذلك المنهج هو ما يسمّونه تفسير النصوص»[1].

ويبدو أن انقسام الحركة الثقافية في مصر آنذاك بين التيارين الفرنسي والإنجليزي جعل باحثاً ذا نشأة أزهرية- قضائية مثل أحمد أمين، يتوزع بين هذين التيارين. ليقرر[2] فيما بعد أن يتعلم اللغة الإنجليزية[3].

وإذا كانت هذه المرحلة شهدت، كما سنرى، تبلور تيار لاتيني، فقد شهدت في الوقت نفسه مجموعة العوامل التي تقلّل من قيمة التيار وتخاصمه. فقد ظهرت جماعة الديوان بمقاييسها النقدية المستقاة من النقد الأدبي الإنجليزي. ولعلَّ هجوم العقاد على شوقي، وهجوم المازني على المنفلوطي يجب أن يُفهم في هذا الإطار، فقد كان شوقي من خريجي جامعة مونبيليه، وكان المنفلوطي من المروِّجين للأدب الفرنسي، عبر «ترجماته» لبعض القصص والروايات الرومانسية. ثم ظهرت جماعة أبوللو سنة (1932- 1934)، وهذه الجماعة، وإن حوت تيارات متباينة، فإنَّ الغالب عليها التأثُّر بالشعر الإنجليزي،

(1) محمد مندور، في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة، بلا. ت. ص 4.
(2) أحمد أمين، حياتي، دار الكتاب العربي، ط 2 1971، ص 153 وما بعدها.
(3) المصدر نفسه، ص 172.

وينسحب هذا أيضاً على مدرسة المهجر، التي تأثَّر غالبية شعرائها بالرومانسية الإنجليزية، وإذا وصلنا إلى الشعر العربي الحديث، نجد أن غالبية هذه الحركة ونقادها متأثرون بالآداب الأوروبية (الأنجلو سكسونية)، باستثناء بعض شعراء لبنان. فالسيّاب والملائكة والبيّاتي وصلاح عبد الصبور ولويس عوض، ومحمد فريد أبو حديد من قبل، متأثِّرون، بشكل متفاوت، بالأدب الإنجليزي وتياراته المختلفة. وهذه العوامل مجتمعة، جعلت باريس تبدو بالتدريج مدينة عادية، وجعلت الذهاب إليها والخروج منها لا يحتاجان إلى طقوس.

**1- باريس؛ نقطة الانطلاق نحو المشروع الحضاري**

تندرج علاقة طه حسين (1889- 1973) بباريس فيما يمكن تسميته بالعلاقة الحميمة، ذات الأبعاد المتشبعة. فقد خضعت جماليات باريس لطبيعة شخصية طه حسين، وما تحمله هذه الشخصية من خصوصية تجاه المكان بشكل عام. إذ حالت عاهة العمى بينه وبين القدرة على بناء علاقة بَصَريِّة بالمكان، ولذلك ظلَّت علاقته بالمكان تتشكل عبر الاعتماد على الحواس الأخرى، وبخاصة حاستي السمع والشم، فكان طه حسين يربط الأمكنة، إمَّا بالأصوات الصادرة عنها وإمَّا بالروائح المميَّزة لها[1]. ومن الناحية الأخرى فإنَّ علاقة طه حسين بباريس لا تشبه علاقته بالأمكنة الأخرى. فهي ليست علاقة عابرة أو عامة، ولكنها علاقة خاصة، متميّزة. فقد برزت شخصية طه حسين الأدبية والنقدية بعد دراسته في باريس، وظلَّ كذلك مرتبطاً بها في معظم نتاجه الفكري والنقدي، كثير الحنين

(1) طه حسين، أديب، دار المعارف، القاهرة، 1971، ص 16.

إليهـا باعتبارهـا «مدينـة النـور»[1]. ومـن الطبيعـي أن تحمـل علاقـة طـه حسـين بباريـس التـي ابتـدأت سـنة 1914، لحظـة إيفـاده عـلى نفقـة الجامعـة المصريـة للدراسـة في السّـوربون، واسـتمرت حتـى وفاتـه، رؤى مختلفـة تـشي بتطـور نظـرة طـه حسـين تجـاه المـكان، ولكـن هـذا التطـور لا يحمـل بـين طيّاتـه موقفـاً سـلبياً، بقـدر مـا ينـمّ عـن محـاولات طـه حسـين المسـتمرة تعميـق علاقتـه بباريـس ومحاولـة اكتشـاف أبعادهـا الحضاريـة والجماليـة المختلفـة. وهـذا يعنـي أنَّ باريـس ظلَّـت في حيـاة طـه حسـين وأدبـه المدينـة الأكمـل والأجمـل. وظـلَّ الذهـاب إليهـا سـنوياً، أمـراً يشـبه الواجـب المقـدّس، بغيـة تجديـد الـذات وتطهيرهـا. ويبـدو أن زواج طـه حسـين مـن سـيدة فرنسـية قـد عمَّـق البعـد الوجـداني تجـاه هـذه المدينـة، وأضـاف سـبباً عاطفيـاً لكـي يتعلّـق بهـا، وليجعـل اهتمامـه بباريـس حـاراً، بوصفهـا المـكان الـذي بـدَّل حياتـه كليـاً.

يمكن تقسيم علاقة طه حسين بهذه المدينة إلى مراحل ثلاث:

- باريس: الغاية والحلم.
- باريس: البداية الصعبة.
- باريس: الصوت العذب.

## - باريس: الغاية والحلم

كان الذهـاب إلى باريـس غايـة عنـد الكثيريـن مـن مفكّـري وأدبـاء تلـك المرحلـة. فقـد جسـدت باريـس في نظـر أولئـك المفكّريـن المنـارة التـي تـضيء العـالم. أمـا بالنسـبة لطـه حسـين، فقـد أسـهمت مجموعـة

(1) انظر: جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983، ص 11.

من العوامل في توجهه نحو الغرب. فقد جاء طه حسين من قريته إلى القاهرة ليدرس في الأزهر، ولينال العالمية. وكان تكوينه الثقافي عربياً إسلامياً خالصاً. ولكنَّ علاقته باثنين من رجال تلك الفترة هما: عبد العزيز جاويش (1876- 1929) وأحمد لطفي السيد (1872- 1963) أسهمت في صياغة هذا التحوُّل الخطير. فقد كان طه حسين يوزع نفسه وقلمه بين هذين الرجلين، مع إدراكه للتناقض العميق بينهما، فالأول من الحزب الوطني، حزب مصطفى كامل، والثاني من حزب الأمة. ولكن جاويش والسيّد كانا متفقين على وجوب ذهاب طه حسين إلى الغرب، أمَّا عبد العزيز جاويش فقد أثار فكرة السفر في ذهن طه حسين[1]. في حين كان أحمد لطفي السيد يشجع طه حسين ويحثّه على الذهاب إلى فرنسا، عبر تكراره لنبوءته بأنَّ طه حسين «سيكون موضعه في مصر موضع فولتير في فرنسا»[2]، غير أن افتتاح الجامعة المصرية سنة 1908م كان المسؤول عن التحوّل الحقيقي في حياة طه حسين، باتجاه تحقيق هذا الحلم. فقد ترك طه حسين الأزهر، بعد أن كان يعتقد أنه «أشدّ بقاع مصر تقديساً وتطهيراً»[3] وأقبل على هذه المؤسسة الجديدة بكل ما فيها من مناهج ونظريات أدبية جديدة. فقد تتلمذ فيها على مستشرقين أوروبيين مثل كارلو نلينو Carlo Alfonso Nallino ودافيد سنتلانا (1855- 1931) David Santillana وإينو ليتمان (1875- 1958) Enno Littmann[4]، ثم بدأ بتعلم اللغة الفرنسية، وعندما اشترطت الجامعة من أجل إيفاده إلى السوربون

---

(1) طه حسين، الأيام، دار المعارف، القاهرة. 1973، جـ 3، ص 21. وانظر ص 47.

(2) المصدر نفسه، ص 22.

(3) طه حسين، في الصيف، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص 39.

(4) طه حسين، الأيام جـ 3، ص 34.

أن يحصل على الدكتوراه من الجامعة المصرية، كتب أطروحته عن المعري وناقشها سنة 1914، وبذلك اكتملت «شروط» تحقيق الحلم. وهذا يعني أن الفترة الواقعة بين 1908- 1914 كانت فترة الحلم العميق المتواصل بالذهاب إلى باريس. وكانت استجابة طه حسين لتحدي الجامعة، بتعلم الفرنسية، وكتابة الأطروحة، خطوات من أجل الوصول إلى الغاية المنشودة. ولهذا يقول طه حسين: «ومنذ ذلك الوقت أصبحت الجامعة بالقياس إليه وسيلة بعد أن كانت غاية. فقد ألقى الشيخ عبد العزيز جاويش في روعه فكرة السفر إلى أوروبا وإلى فرنسا خاصة، فما له لا يفكّر في هذا السفر؟ وما يمنعه أن يبتغي إليه الوسيلة؟ والغريب أن هذه الفكرة مازجت نفسه، وأصبحت جزءاً من حياته، وجعل ينظر إليها على أنها حلم يداعبه نائماً أو يقظان، بل على أنها حقيقة يجب أن تكون»[1].

من الواضح أن إصرار طه حسين على تحقيق هذا الحلم- الأمنية يعود إلى رغبته العميقة في إحداث انقلاب شامل في حياته. وقد بدأت بوادر هذا التغيير العميق في الجامعة المصرية. يوم بدأ طه حسين يسخر، وهو يستعيد ذكرياتها مع صديقه جلال شعيب، البطل الحقيقي لرواية «أديب»، من أحد شيوخ الأزهر الذي كان يقول: «ومَن ذهب إلى فرنسا فهو كافر أو على الأقلّ زنديق»[2]. وعلى الرغم من الصعوبات الجمّة التي واجهها طه حسين والتي جعلت وصوله إلى باريس في بعض الأحيان مستحيلاً، كرفض إيطاليا في بداية الأمر إعطاءه تأشيرة دخول إلى أراضيها بسبب عاهته[3]، وكمرافقة

(1) الأيام، ج 3، ص 47.

(2) طه حسين، أديب، ص 85.

(3) طه حسين، في الصيف، ص 28- 29.

أخيه له ليعيش الاثنان بمخصّصات مبعوث واحد[1]، فإنَّ كل تلك الصعوبات تلاشت عندما «تحقَّق هذا الحلم السعيد الذي داعب نفس الفتى وداعبته نفسه أعواماً»[2].

## - باريس: البداية الصعبة

كانت لحظة ركوب السفينة من أجل الذهاب إلى باريس، تعني بداية تحقيق الحلم. فلم يكد طه حسين يصعد إلى السفينة حتى خلع الجبّة والقفطان وارتدى الثياب الأوروبية، فكان تغيير الزيّ بهذه السرعة إعلاناً عن استعداده لقبول ما سيُقْدم عليه من تحولات فيما بعد[3].

أقام طه حسين في باريس منذ 1915 حتى 1919. حصل أثناءها على درجة الليسانس في الآداب سنة 1917، وعلى درجة الدكتوراه عن الأطروحة التي أعدَّها عن ابن خلدون سنة 1918. وكان قد تزوَّج من زميلة فرنسية له اسمها سوزان بتاريخ 9/ 8/ 1917 [4]، ثم أنهى تحصيله العلمي بأن أعدَّ في سنة 1919 رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا واختار موضوعاً من التاريخ الروماني[5].

أحدثت هذه الفترة بكل ما فيها من معاناة على صعيد الحياة والدرس تحولاً جذرياً في حياة طه حسين وفكره، وأسهمت في إحداث تغيير واسع في مناهج دراسة الأدب العربي ونقده فيما بعد،

(1) طه حسين، الأيام، ج 3، ص 94.

(2) المصدر نفسه، ص 69.

(3) طه حسين، في الصيف، ص 25.

(4) سوزان طه حسين، معك، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1982، ص 20.

(5) قارن، كمال قلته، طه حسين وأثر الثقافة الفرنسية في أدبه، دار المعارف، القاهرة، 1973، ص 24 – 25.

لأن طه حسن عاد إلى مصر، مؤمناً بضرورة الاستفادة من مناهج البحث العلمي الفرنسية في دراسة الأدب العربي.

ذهب طه حسين إلى باريس في ظروف عصيبة، فقد سافر إلى فرنسا والحرب العالمية الأولى قائمة، فأجبِرَ على الإقامة في مونبيليه، ثم أُجبِرَ مرّة أخرى على العودة إلى مصر. ومثل هذه الظروف بدأت تخلق شيئاً من اليقين في وجدان طه حسين بأنَّ جمال الحلم يختلف عن طبيعة الواقع، ولكنَّ كل الصعوبات التي يعانيها، والتي كانت تحول بينه وبين الالتفات إلى المكان الجديد، كانت تتلاشى إذا تأكَّد أنَّه في باريس. فقد حاول أن يتعلم طريقة بريل في القراءة والكتابة ورفضها لأنه تعوَّد أن يأخذ العلم «بأذنيه لا بأصابعه»[1]. وقد زادت خصومته مع أخيه من مشكلاته المادية والنفسية، حتى اضطرا أن يفترقا. أمَّا ضرورة العودة إلى مصر[2]، تلك العودة المؤقتة بسبب ظروف الحرب في باريس، فقد صوَّرها «كأنَّما يُساق إلى الموت»[3].

## - باريس: الصوت العذب

ظلَّت هذه المرحلة الثالثة أكثر المراحل في حياة طه حسين ثباتاً واستقراراً، وكان انتقال طه حسين إليها بعد أن التقى بالسيدة التي تزوّجها. ومن الواضح أن هذا اللقاء قد بدَّل حياة طه حسين في مراحله المختلفة، وظلَّ طه حسين مديناً لهذا اللقاء. ولعلَّ خير ما يجسِّد ذلك على المستوى الوجداني، مناجاته الحارة لابنته أمينة في «الأيام»[4].

---

(1) الأيام، ج 3، ص 81.

(2) المصدر نفسه، ص 82.

(3) المصدر نفسه، ص 86.

(4) الأيام، دار المعارف، القاهرة، بلا. ت. ج 1، ص 152، وانظر: الأيام، ج 3، ص 115.

أمضى طه حسين السنة الأولى في باريس «سجيناً أو كالسجين»[1]، يتذكَّر فلسفة المعري في التشاؤم والعزلة. ولكنَّ صوت هذه الفتاة بدأ يشعره بضرورة الإقبال على حياة جديدة يخالف فيها الفلسفة العلائية، وما بثته في نفسه من اليأس والتشاؤم. وقد أثَّر ذلك الصوت في تعامله مع المكان «وإذا المدينة تصبح كلها إشراقاً ونوراً»[2].

لقد بدأت صورة المدينة تتشكّل من خلال هذا الصوت، وبدأت تزداد عذوبة وجمالاً، بمقدار اقترابه من هذا الصوت، وأصبح التعرُّف على أبعاد المدينة الجمالية مقترناً به.

استقرت إذن علاقة طه حسين بباريس بوصفها المكان الذي لا يمكن أن يستغني عنه أبداً. وإذا كان الجزء الثالث من «الأيام» يصوِّر لنا الانقلاب الفكري والحياتي لطه حسين بعد أن عبر البحر وما عاناه في سبيل هذا العبور من صراع على المستوى النفسي والذهني، فإنَّ كتبه الأخرى مثل «من بعيد»[3] و«في الصيف»[4] و«رحلة الربيع والصيف»[5] و«صوت باريس»[6] تصوِّر لنا ديمومة العلاقة مع باريس

---

(1) الأيام، ج 3، ص 103.

(2) المصدر نفسه، ص 85.

(3) نشرت معظم فصول هذا الكتاب في دوريات مختلفة من 1923– 1929، وطُبع للمرة الأولى في القاهرة بعنوان: من هناك، سنة 1952. انظر: حمدي السكوت، مارسدن جونز، أعلام الأدب العربي المعاصر في مصر رقم 1، طه حسين، دار الكتاب اللبناني: بيروت ط 2، 1982، ص 90. (سيشار لهذا المصدر عند وروده فيما بعد هكذا: السكوت - جونز). تمَّ طبع الكتاب بعنوان: من بعيد، دار العلم للملايين، بيروت، ط 7، 1979 م. وستكون الاقتباسات التالية منه.

(4) ظهر الكتاب في القاهرة سنة 1933 م. انظر: السكوت - جونز ص85.

(5) أُعيد طبع «في الصيف» مرة أخرى ضمن كتاب آخر حيث طُبع في بيروت سنة 1957 بعنوان رحلة الربيع والصيف سنة 1957 م.

(6) في جزأين، القاهرة 1943 م، والكتاب مجموعة من القصص التمثيلية التي ناقشها ولخصها طه حسين. وقد نُشرت معظمها في دوريات من 1924– 1931 م. انظر السكوت جونز، ص 87.

بعد أن تشكلت شخصية طه حسين على النحو الذي نعرفه. ففي معظم الكتب السابقة تفصيل لما أجمله في «الأيام»، وإضافات شتى، كان من غير الممكن أن تُقال في إطار السيرة الذاتية التي حرص طه حسين على أن تأتي محكمة، وأن تكون التفصيلات فيها بقدر.

يتحدّث طه حسين عن باريس باعتبارها مدينته الخاصة، ولهذا يحتفي بكل جزئيات المكان، ويبدو حريصاً على أن ينقل مشاعره إلى القارئ.

يستعير طه حسين من صديقه مصطفى عبد الرازق (- 1947) مدخلاً للحديث عن باريس، يتمثَّل في إضفاء طابع القداسة على المدينة، يبدأ هذا المدخل في سنة 1924 على النحو التالي:

«لست كهذا العالم المصري الذي كان يحب باريس. وكان إذا وصل إليها تمرَّغ على أرضها كما يتمرَّغ قيس بن ذريح على آثار لبنى. لست كهذا العالم، فما حدثتني نفسي في يوم من الأيام أن أهوي على أرض باريس لثماً وتقبيلاً»[1]. أمَّا في سنة 1948، فيتخذ الحديث طابعاً وجدانياً، لأنه جاء بعد وفاة مصطفى عبد الرازق، فكان الحديث عن مصطفى يشغل بال طه حسين عن الاهتمام بالحاضر، ويجعله يدور في ذكريات الماضي[2].

ومن غير شك فإنَّ استعارة هذا الإطار من مصطفى وشروع طه حسين في تعديله، يكشف عن حميمية العلاقة بين طه وباريس، فالمرء لا يفكر في تقبيل الأرض إلَّا إذا شعر بالعلاقة القوية بينه وبينها، وتيقَّن في الوقت نفسه من قداستها. ولهذا يكمل طه حسين ما بدأه في الحديث عن تقبيل الأرض قائلاً: «ولكني أعشق في باريس، مكاناً

(1) طه حسين، من بعيد، ص 180.

(2) حول موقف مصطفى انظر: من آثار مصطفى عبد الرازق، دار المعارف، القاهرة 1957، ص 398. وقد وقفت عند نظرة مصطفى إلى باريس بالتفصيل. انظر: ص 105 ما بعدها من هذه الدراسة.

أعتقـد أنَّـه أقـدس مـكان في العـالم الحديـث، وأنـه الـرأس المفكـر لهـذا العـالم لا أسـتثني منـه بلـداً ولا مكانـاً وهـو الحـي اللاتينـي»[1].

وإذا كان طـه حسـين يسـتعير مـن مصطفـى عبـد الـرازق نقطـة اللقـاء التـي تحـدِّد الإطـار العـام، فهـو يسـتعير مـن إرنسـت رينـان Ernst Renan في مناجاتـه لأثينـا نـبرة الحـب والإعجـاب الخالـص. فكـما كانـت وقفـة رينان عـلى معابـد الإغريـق ابتهـالاً وتقديسـاً، جـاءت وقفـة طه حسـين كذلك في تحيـة باريـس حافلـة بالتأثُّـر والإعجـاب: « في باريـس علـم لا يقـاس إليـه علـم الأثينيـين، وفي باريـس فلسـفة لا تُقـاس إليهـا فلسـفة الأثينيـين، وفي باريـس حريـة لا تذكـر معهـا حريـة الأثينيـين، وفي باريـس حضـارة تهينهـا إن قرنـت إليهـا حضـارة الأثينيـين. وفي باريـس حيـاة يعجـز الفـرد مهـما تكـن قوتـه عـن فهمهـا والإحاطـة بهـا والتعمُّـق في تحليلهـا، ثـم يعجـز الفـرد مهـما تكـن قوتـه عـن أن يعطيـك منهـا صـورة صحيحـة أو مقاربـة. ليـس بـين أثينـا وباريـس إلَّا شـبه واحـد وهـو أن أثينـا كانـت عاصمـة العـالم القديـم، وأنَّ باريـس عاصمـة العـالم الحديـث... أنـا مفتـون بأثينـا وفلسـفتها وفلاسـفتها وحريتهـا وزعمائهـا، ولكنـي عـلى هـذه الفتنـة لا أسـتطيع أن أقيـس أثينـا إلى باريـس... أمَّـا باريـس فيكفـي أن تصـل إليهـا وأن تعيـش فيهـا يومـاً أو بعـض يـوم لتشـعر بـما لهـا مـن عظمـة وحـقّ في الخلـود»[2]،

إنَّ نـبرة الإعجـاب الخالصـة بهـذه المدينـة، ليسـت قضيـة خطابيـة، أو موقفـاً إنشـائياً تتلاشـى حرارتـه، ولكنهـا تجسـيد حـي لمشروع طـه حسـين الثقـافي- الحضـاري في وصـل مـصر بحضـارة الإغريـق، كـما يعبر عـن

---

(1) طه حسين، من بعيد، ص 180 – 181.

(2) المصدر نفسه، ص 176– 177.

ذلك في مجموعة كتبه «آلهة اليونان» 1919 و«نصوص مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان» 1920. «أرسطو طاليس»، و«نظام الأثينيين» 1921، و«سوفوكليس»، وطموحه في ربط مصر بفرنسا أو بثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط، كما جسَّد ذلك في «مستقبل الثقافة في مصر» سنة 1938. ولكنَّ المميّز لنبرة الإعجاب هذه، سطوع النبرة الثقافية وعلوّها، حيث تتلاشى ملامح باريس المكانية لتصبح المدينة عند طه حسين مصدر العلم والفلسفة والحرية. وهذا الثالوث هو ما كان يسعى إليه طه حسين في باريس دائماً. وهو لا يتجسّد في هذا الكتاب فحسب، وإنما في الكثير من أعماله. ولكنَّ في هذا الكتاب رؤية حضارية تتلخص بأنَّه يتخذ حضارة باريس مقياساً يُحتذى فيقول عنها:

«إنها تكاد تختصر العالم الإنساني على اختلاف أزمنته وأمكنته»[1].

ثم يحاول أن يبيِّن شدة عشقه لهذه المدينة وعمق انتمائه إلى أبعادها الحضارية فيقول:

«فأنا إذن من عشاق المدينة ومن عشاق باريس بنوع خاص. فيها أجد هذه اللذة التي قسم لي أن آخذ منها بأكبر حظ ممكن وهي لذة العقل والشعور. فليس غريباً أن أترك باريس إلا كارهاً، وكيف أتركها راضياً وأنا أعلم أنّي ما دمت في باريس فأنا أستطيع أن أرضي من عقلي وقلبي وشعوري أيّ ناحية شئت»[2]. ويكرّر الكلام نفسه تقريباً بعد عشرين سنة في «رحلة الربيع والصيف» فيتحدث عن العناء والغناء المتّصلين بالقلب والعقل والذوق، وكيف يحس المرء

(1) طه حسين، في الصيف، ص 42.

(2) المصدر نفسه، ص 93.

أنه ترك شطراً من قلبه وعقله في هذه المدينة يوم يفارقها[1]. إذن لم يختلف ثالوث العلم- الفلسفة- الحرية وإنّما حلّ محلّه ثالوث آخر هو العقل- القلب- الذوق، وهو ثالوث موازٍ له تقريباً، ولكنه أكثر ذاتية من الثالوث الأول. فإذا كانت المفاضلة بين أثينا وباريس تحمل قدراً كبيراً من الانشغال بمسألة حضارية، تحضر فيها مصر ضمناً باعتبارها الطرف المرشح للنهوض، فإنَّ الحديث عن العقل والقلب والذوق أكثر التصاقاً بهموم طه حسين الفردية، في غياب حاسة البصر.

من أجل هذا يرفض طه حسين أن يتحدث عن باريس حديثاً ذا طابع سياحي، لأنه كما يقول في صراحة غاضبة، لا يملك «الشرط الأساسي»[2] للسائح. ويبدو أن فقدان طه حسين للبصر، ومحاولته تجنب الألم عندما «يقص منها عليه الشيء إثر الشيء فيحقق بعضه ويعجز عن تحقيق بعضه الآخر»[3]، جعله ينغمس في التعرُّف إلى باريس، من خلال عرضه للكثير من الأعمال الروائية والمسرحية. إذ تكاد الظواهر التي عرض لها طه حسين في هذه الكتب تكون ظواهر مسموعة، وهو في هذا يحاول أن يكون صادقاً مع نفسه أقصى غايات الصدق. فعلى سبيل المثال يتحدّث عن الممثلة الفرنسية سارة برنار، التي صادف موتها لحظة وصوله إلى باريس سنة 1923 قائلاً:

«لم أسمع سارة برنار، ولم يتح لي على طول ما أقمت في باريس أن أحضرها في ملعب من ملاعب التمثيل»[4].

(1) طه حسين، رحلة الربيع والصيف، ص 54، 57.

(2) طه حسين، في الصيف، ص 92.

(3) المصدر نفسه، ص 92.

(4) طه حسين، من بعيد، ص 24– 25.

ثـم يعـرض للكثـير مـن المسرحيـات التـي سـمعها في باريـس عـلى مـسرح موليـير مثـل: بينلـوب[1]، أو بعـض مسرحيـات موليـير[2]، ومسرحيـة مريميـه Prosper Merimée (– 1870) التـي عنوانهـا: «الإسـبان في الدنيـمارك»[3] ومسرحيـة سـارتر «الأيـدي القـذرة»[4]. ويعـرض لمـا سـمعه في Palais Royal، وللسـبب نفسـه يقـف طـه حسـين طويـلاً عنـد ظاهـرة انتشـار المذيـاع في باريـس سـنة 1928م[5].

وقـد كان طـه حسـين في كل ذلـك حريصـاً عنـد الحديـث عـن هـذه المظاهـر المسـموعة أن يتجـه بالخطـاب إلى القـارئ في مـصر، ليعالـج مـن خلالهـا مشـكلات متنوعـة مثـل، الغنـى والفقـر[6]، وإصـلاح الأزهـر[7]، والديمقراطيـة وتقريبهـا بـين الطبقـات[8].

إن وجهـات نظـر طـه حسـين الإصلاحيـة في كل ذلـك حضاريـة بالدرجـة الأولى لا تهـدف إلى إحـداث تغيـيرات فرديـة، ولكنهـا تسـعى إلى تنفيـذ مـشروع حضـاري في مـصر، يشـبه مـا كان بـول ڤاليـري Paul Valery

---

(1) من بعيد، ص 34– 45.

(2) طه حسين، رحلة الربيع والصيف، ص 62.

(3) المصدر نفسه، ص 63– 64.

(4) رحلة الربيع، ص 64. من الجدير بالذكر أن العرض المسرحي الأول لهذه المسرحية تمَّ في 2/ 4/ 1948 م. وقد فرغ طه حسين من الكتابة عنها في 8/ 5/ 1948. وهذا يعني أنَّ طه حسين حضر العرض الأول لها. حول عرض المسرحية انظر:
Kindler Literatur Lexikon. Deutscher Taschenbuch Verlag München. 8(1986) pp. 5922-23.

(5) طه حسين، في الصيف، ص 57– 62. لطه حسين كتب كثيرة تبدأ بكلمة «صوت» أو تتضمنها مثل: صوت باريس، صوت أبي العلاء، دعاء الكروان. حول هذه الظاهرة انظر: سهير القلماوي، ذكرى طه حسين، دار المعارف، القاهرة، 1974، ص 87– 88.

(6) من بعيد، ص 53.

(7) في الصيف، ص 38– 53.

(8) في الصيف، 58– 62، من بعيد، 103– 104، 187– 189.

قد انتهى إليه في فرنسا، إذ يرى فاليري أن أوروبا اعتمدت في نهضتها على الحضارة الإغريقية وعلى المسيحية، في حين يرى طه حسين أن واجب مصر أن تعتمد في نهضتها على حضارة الإغريق والإسلام[1]. ولعلَّ حديث طه حسين عن القصور الفرنسية، وزعمه، أنَّها تختلف عن الآثار الألمانية والإنجليزية، في قربها من النفس، ينبثق من تلك المعادلة الحضارية في الربط بين مصر وفرنسا[2]. ولهذا لم يصف طه حسين باريس المكان، لأنه غير قادر على وصفه، ولأنَّ جزئيات المكان لا تعنيه، ولا يجب أن يتوقف عندها، فظلَّت باريس مرتبطة بأسماء أساتذته، وبالمعاهد العلمية (الكوليج دي فرانس، ومكتبة القديسة جنفياف) وبالبيت حيث كانت تقرأ له الآثار الأدبية، وبالكتاب وبخشبة المسرح. من أجل هذا ظلَّ يذهب إليها حتى أواخر سنوات عمره لأنها المركز الحضاري الذي ستنطلق منه رياح التغيير.

**2- باريس، نقطة الانطلاق نحو مشروع حضاري مختلف**

إذا كانت باريس نقطة تبلور مشروع طه حسين، القائم على احتذاء الحضارة الغربية، بالدرجة الأولى، فإنَّها تغدو عند المفكر الجزائري مالك بن نبي (1905- 1973) نقطة تبلور مشروع حضاري مضادّ، يهدف إلى التخلص من السيطرة الاستعمارية أولاً، ومن الارتباط بثقافات حوض المتوسط ثانياً، والسعي نحو التخلُّص من التبعية على شتى المستويات.

(1) أحمد بو حسن، الخطاب النقدي عند طه حسين، دار التنوير للطباعة والنشر. الدار البيضاء، 1985، ص 77- 78.

(2) في الصيف، ص 69- 72.

ذهب مالك بن نبي إلى باريس مرّتين، مرّة سنة 1925، ومرّة أخرى سنة 1930. أقام مالك في المرة الأولى فترة قصيرة في باريس، بعد أن فشل في الحصول على عمل لائق يؤمِّن له ضرورات الحياة، لهذا ارتبطت باريس عنده بجهنّم، فحاول أن يفرّ منها بأسرع وقت ممكن.

جاء مالك إلى باريس من قسنطينة، المدينة الجزائرية التي بدأت ملامحها تتغير بفعل الاستعمار الفرنسي، رافضاً بطبيعة الحال للواقع الجديد، مضطراً بحكم شحّ الموارد وضيق سبل العيش أن يعمل في باريس. وإذا كان مالك في تلك السن غير قادر على فهم وتحليل جوهر العلاقة بين فرنسا والجزائر، فقد كان يرى بوضوح شديد نتيجة هذه العلاقة متمثلة في معاناته اليومية على أصعدة شتى. ولعله ليس من قبيل المصادفة أن يفكّر مالك قبل ذهابه إلى هناك بتأليف كتاب بعنوان «كتاب المنفى»[1] ولم يكن مالك آنذاك قادراً على تعليل اختيار هذا العنوان، ولا عارفاً بمضمون الكتاب، ولكنه استلهم الفكرة من شخصية الشيخ عبد الحميد بن باديس، زعيم الحركة الإصلاحية هناك، وأستاذ مالك وقدوته لأن ابن باديس قد ظلَّ يعيش خارج الإطار الاستعماري[2].

ومن الواضح أن شعور مالك بغربة الشيخ ونفيه وهو موجود على أرضه بسبب رفضه للعيش داخل الإطار الاستعماري «يوضح نظرته إلى باريس، باعتبارها العاصمة التي فرض أهلها ذلك الإطار. فلم يذهب مالك إلى هناك تحت وطأة إغراء صورتها كما كانت

(1) سيتم الوقوف هنا عند سيرة مالك بن نبي الذاتية التي سمَّاها «مذكرات شاهد للقرن»، القسم الأول: الطفل 1905– 1930م، القسم الثاني: 1930– 1939م، دار الفكر دمشق، ط2، 1984. (وسيشار لهذا المصدر عند وروده فيما بعد: مذكرات شاهد)، أمَّا الاقتباس فهو من ج 1، ص 131.

(2) مذكرات شاهد، ج ذ، ص 131.

الدعـاوة الفرنسـية ترسـمها: «باريـس شـقراء، باريـس ملكـة الكـون»[1]. رغـم أن هـذه الصـورة كانـت تفتـن الكثيريـن مـن الجزائريـين الذيـن كانوا «يتنهـدون خلـف تلـك الشـقراء»[2]. ويبـدو أن معرفـة مالـك بأحـوال العـمال الجزائريـين في فرنسـا بصفتهـم «يؤلفـون الرصيـد الاحتياطـي لسـوق العمـل في الحاجـات القـذرة أو الموسـمية»[3] ووصولـه إلى باريـس فقـيراً معدمـاً يبحـث عـن قـوت يومـه، قـد شـكّل ملامـح باريـس عـلى النحـو الـذي سيرسـمه بعـد قليـل.

في باريـس عمـل مالـك في أحـد مصانـع البـيرة عـلى الرصيـف الفـارغ Quai-Vide وقـد ارتبـط العمـل الشـاق عنـده بالجحيـم وبالمطهـر مثلـما هـو الحـال في الكوميديـا الإلهيـة، وقـد كان يسـعى خـلال فـترة عملـه في المصنـع كـي ينتقـل إلى المطهـر، وقـد كان هـذا الانتقـال غايـة أمانيـه، أمّـا الجنّـة فلـم تخطـر لـه هنـا ببـال:

«كان ثمـة غمـوض في ذهنـي، إذ لم أكـن أعـرف مـاذا يكـون معمـل البـيرة. ففـي مصنـع الجعـة يعـدّ الرصيـف الفـارغ بمثابـة جهنـم، بينـما تعـدّ الأرصفـة المتلئـة بمثابـة المطهـر، والعـمال الجـدد مثـلي يوضعـون في جهنـم ليكفّـروا عـن خطاياهـم قبـل أن ينتقلـوا إلى المطهـر»[4]، ولـما كان سـؤاله الدائـم «متـى أُقْبـل في المطهـر»[5]. لا يجـد البتّـة جوابـاً، قـرَّر الرحيـل والعـودة إلى الجزائـر، فاسـتغاث بالأهـل، فأرسـلوا لـه دراهـم العـودة.

(1) مذكرات شاهد القرن، ص 136.
(2) المصدر نفسه، ص 136.
(3) المصدر نفسه، ص 144.
(4) المصدر نفسه، ص 155.
(5) المصدر نفسه، ص 155.

في سـنة 1930 سـافر مالـك ليلحـق بمعهد الدراسـات الشرقيـة في جامعة السـوربون. وإذا كان سـفر المشـارقة لطلـب العلـم في باريـس، يرتبـط عـادة بالتفـاؤل عـلى الصعيـد الشـعوري، وبالرغبـة في تحقيـق الذات عـلى الصعيد العلمـي، فقـد كان ذهـاب مالك إلى باريـس ذهاب المضطـرّ، لأن تحقيق حياة عمليـة ناجحـة في الجزائـر «وقد دخلـت القرن الثـاني من الاسـتعمار»[1] لا بدَّ أن يتـم عـن طريق فرنسي. ومـع ذلك فإنَّ ذهابـه الثاني كان يحمـل الكثير من عنـاصر الاطمئنـان وبخاصـة أن والـده قـد وعـده بمسـاعدته ماديـاً. ولكنَّ ذهـاب مالـك إلى باريـس ظـلَّ محكومـاً بعاملـين اثنـين، بقيـا يشـكلان رؤية مالـك لهـذه المدينـة، وقـد اسـتمد مالـك هـذه الرؤيـة مـن عنوانـين لكتابين فرنسـيين، نـسي اسـم مؤلفيهـا، ولكـنَّ ذاكرتـه احتفظـت بالعنوانـين وهما: «إنسـان يعيـش على ماضيـه» و«السـفر ضرب من المـوت»[2].

ومـن الواضـح أن العنوانـيْن يمثّـلان جـزءاً مهـماً مـن شـخصية مالـك وفكـره، ويصـوّران شـيئاً من علاقتـه بالجزائر وفرنسـا. فقـد كان مالك حتى تلـك اللحظة إنسـاناً يعيش عـلى أمجاد المـاضي العربي الإسـلامي، التي عرف جـزءاً منهـا في الترجمـات الفرنسـية. وإذا كان مالـك، فيـما بعـد، قـد انتقـد التركيـز على هـذه الأمجـاد باعتبارها وسـيلة من وسـائل التخدير الذي يشـل القـدرة عـلى التفكير[3]. فقـد ظلت مغادرة الوطـن إلى مكان الاسـتعمار، تمثل له ضربـاً مـن الموت.

أمـضى مالـك في باريـس فـترة تزيـد على ربـع قرن، فقـد ظل هنـاك حتى سـنة 1956، حيـث ذهـب إلى القاهـرة، ولم يرجـع بعدهـا إلى باريـس عـلى

(1) مذكرات شاهد القرن، ص 195.

(2) المصدر نفسه، ص 195.

(3) انظر: مالك بن نبي، إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث، مكتبة عمار، القاهرة، 1970، ص 16- 17.

الإطلاق[1]. ولا شك أنَّ هذه الفترة الطويلة من الإقامة، التي تغطّي مذكراته تسع سنوات منها، وإتقانه التام للفرنسية التي ظلّت بالنسبة له اللغة الأم، وزواجه من سيدة فرنسية اعتنقت الإسلام، قد جعله يتعرَّف إلى طبيعة الحضارة الغربية معرفة دقيقة. ولكنَّ معايشته الطويلة لهذه الحضارة التي تمت بروح نقدية عالية ورغبة واضحة في التفحُّص والتدقيق والمحاكمة، هي التي جعلت مالك مشغولاً بـ «مشكلات الحضارة»[2] و«شروط النهضة»[3] و«الاقتصاد الإسلامي»[4] وبـ «الصراع الفكري»[5]، وهي التي أقرَّت عنده الرغبة في تفحُّص طبيعة الدورات الحضارية عند الأمم، ومحاولة إيجاد قوانين لتفهم مسيرة هذه الدورات.

وإذا كان اختلاف العرب المشارقة إلى معهد الدراسات الشرقية في السوربون عادياً، فقد ظلَّ اختلاف مالك إلى هذا المعهد ليتعلم العربية ويدرس الإسلام وقضاياه، مؤكّداً لاغترابه، وعاملاً من عوامل صبغ باريس بلون قاتم. فباريس «عاصمة الحرية» تبدو رمز الاستعمار والاحتلال، والإسلام، شرارة التفاعلِ الضرورية في المعادلة الحضارية التي سينتجها فيما بعد، يدرس ويحلِّل في ضوء مقياس استشراقي يخدم مصالح المستعمر[6]. ولكنَّ المدينة، في الذهاب الثاني، بدأت

(1) أسعد السحراني، مالك بن نبي مفكراً إصلاحياً، بيروت، 1984، ص 17.

(2) صدرت معظم كتب مالك بن نبي المترجمة إلى العربية تحت عنوان «مشكلات الحضارة». وحول رؤية مالك الحضارية انظر: فهمي جدعان، أُسس التقدُّم عند مفكري الإسلام في العالم العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1981، ص 410– 421.

(3) انظر: مالك بن نبي، شروط النهضة، ترجمة عمر مسقاوي وعبد الصبور شاهين، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ط 2، 1961.

(4) انظر: مالك بن نبي، المسلم في عالم الاقتصاد، دار الشروق، بيروت، بلا. ت.

(5) انظر: مالك بن نبي في مهبّ المعركة، مكتبة دار العروبة، القاهرة، 1961.

(6) المصدر نفسه، ص ج 2، ص 204.

تأخذ طابعها العادي، وملامحها الواقعية، التي لم يلتفت إليها مالك في الزيارة الأولى، فإذا كان لم يتعرف في البداية إلَّا على معمل البيرة، ولم يرَ برج إيفل إلَّا من بعيد، وكذلك لم يزر جامع باريس الذي كان قد افتتح حديثاً. فقد أخذ في الزيارة الثانية يلتفت إلى جماليات المكان، ويتذوق إيجابياته. فقد أعجب بطقس باريس الخريفي لأن المدينة في هذا الطقس تبدو جميلة حين تستيقظ «كل صباح كسولاً لتمزق ما على وجهها من ضباب كثيف»[1]، فهذه الصورة الأنثوية الحالمة لباريس، تكشف عن مشاعر لم تكن موجودة في الزيارة الأولى. لهذا بدأ يعجب ببعض عادات أهل باريس، ويتذوّق طبيعة التيسير والتبسيط عندهم، أنهم يتجنبون الإطناب والتعقيد[2].

وإذا كان مالك قد نفر حين استقبلته باريس «بوجه بناتها الطائشات، الكاسيات العاريات، العارضات لزينتهن وعرضهن دون أي شعور بالألم»[3] فإنَّ هذا النفور لا يؤكِّد طبيعة موقف مالك الفكري الواضح تجاه هذه الحضارة فحسب، ولكنه يؤكِّد اختلاف مشاعره في التعامل مع أبعاد المدينة المختلفة، هذا الاختلاف الذي جعله يلتفت إلى ناحية لم تكن موضع اهتمامه في الزيارة الأولى على الإطلاق.

ترتبط باريس في وجدان مالك بن نبي بخمسة أشياء أسهمت في صياغة رؤيته الفكرية وتشكيل منظاره السيكولوجي للأشياء، وهذه الأمكنة هي: الوحدة المسيحية للشبان الباريسيين، ومدرسة اللاسلكي، ومعهد الدراسات الشرقية، والحي اللاتيني، وبيته الذي يضم زوجته الفرنسية المسلمة. كانت الوحدة المسيحية للشبان

(1) مذكرات شاهد القرن، ص 208.

(2) المصدر نفسه، ص 204.

(3) المصدر نفسه، ص 204.

الباريسيين، الجسر الذي أوصل مالك إلى العالم الجديد، فقد أسهمت إسهاماً واضحاً في اكتشافه لذاته، وعجَّلت في ذات الوقت من قدرته على التفاعل مع البيئة الجديدة.

تعرّض مالك عبر اكتشافه لهذه الوحدة لأول اختبار أخلاقي، فقد ظنَّها في البداية مطعماً يقدِّم وجبات رخيصة، ولما أراد التقدُّم بطلب الانتساب، وكان عليه أن يذكر دينه، ذكره بوضوح وأمانة، ورفض أن يدعى «يوليوس» كما فعل في زيارته الأولى عندما جاء ضمن مجموعة من الشباب الجزائريين تحت إمرة يهودي من قسنطينة. ولا شك أن نقاشه مع أصدقائه الجدد، وتقبّلهم واحترامهم لآرائه، دون أن يفسحوا مجالاً للأفكار المسبقة، قد قلَّل من شعوره بالغربة وقد أدرك مالك ذلك فقال: «ولعل الفضل في الانسجام مع الوسط الجديد، يعود إلى روح «الوحدة» الذي بدأ يطبع سلوكه الاجتماعي»[1].

لم ينظر مالك للوحدة باعتبارها مركزاً تبشيرياً، فهو يتحدّث عن حوارات ساخنة، ولكنه لم يشر إلى محاولات لإرغامه أو التأثير عليه، من أجل تغيير معتقده، بل ظلَّ ينظر إليها على أنها مركز حضاري، لا بدَّ أن يمر به كل شاب جزائري يأتي إلى باريس ليتلقى فيها «دروساً في أمور ربما عجزت حينذاك عن تسميتها، وإنَّما سميتها اليوم دروساً في الفعالية وفي الأسلوب أو بكلمة واحدة (في الحضارة)»[2]. وقد بقي مالك، بعد أربعين سنة من هذه التجربة، يذكر الوحدة بالخير، ويرى أنَّ تعرّفه عليها لم يكن مصادفة، ولا مغامرة، ولا سعياً إلى مرتبة اجتماعية. ففي هذه الوحدة «تكامل تكويني الروحي. ولا بدَّ من

---

(1) مذكرات شاهد القرن، ج، ص 212.

(2) المصدر نفسه، ص 227.

القول للحقيقة إن ضميري تفتّح إلى كل المشكلات التي شغلت حياتي حتى هذه الساعة»[1]. ويشكّل معهد الدراسات الشرقية النقيض المقابل للوحدة. فإذا كانت أبواب الوحدة قد تفتّحت أمامه، مع أنه مسلم جزائري، فقد أغلق المعهد أبوابه أمامه لأنه مسلم جزائري. صحيح أنَّ ذلك قد تمَّ بحجة أنَّ مالك قد رسب في امتحان القبول، ولكن لويس ماسينيون، مدير المعهد آنذاك، حاول إقناعه بعدم الجدوى من الإصرار على دخول المعهد. فكان إصراره اللبنة الأولى في تشكيل قناعات مالك تجاه الشرق.

«إن الدخول لمعهد الدراسات الشرقية لا يخضع بالنسبة لمسلم جزائري، لمقياس علمي وإنما لمقياس سياسي»[2].

يربط مالك بين معهد الدراسات الشرقية وبين السياسة الفرنسية في الجزائر، ويتعامل مع هذه المؤسسة على أنّها تمثّل الجانب المهذّب من وجه الاستعمار القبيح. فقد لوَّح له المعهد بأنَّ أبوابه ستفتح له، بعد محاضرة ألقاها بنادي الطلبة المغاربة بعنوان «لماذا نحن مسلمون»[3]. وقد استدعاه ماسينيون على أثرها، ولكنه رفض. وهنا أجاب ماسينيون كما يقول مالك، «بلغة الاستعمار»، حيث تمَّ نقل والد مالك من سبتة إلى مكان آخر[4].

لم تجد مقابلة مالك لماسينيون، كما لم تجد مقابلة أخرى تمت في سنة 1927 لمساعدته في الحصول على وظيفة أخرى، وذلك بعد الصدام

---

(1) مَذكرات شاهد القرن، ص 211. وانظر: ص222.

(2) المصدر نفسه، ص ج 2، ص 216.

(3) المصدر نفسه، ص 237، 239.

(4) المصدر نفسه، ص 241.

العنيف بينهما الذي جاء بعد أن استمع إلى محاضرة ألقاها ماسينيون حول احتلال إيطاليا للحبشة، التي أدان ماسينيون فيها إيطاليا لأن «بطء إنجازها يعرض الاعتبار الأوروبي إلى الهزء في المستعمرات»[1]، لهذا انصرف مالك إلى دراسة علم تطبيقي في مدرسة اللاسلكي، وقد حرص مالك على تنمية هذا الجانب في شخصيته لأنه يريد أن يدخل إلى «الحضارة الغربية من باب آخر»[2]، لهذا كان يتعامل مع الجانب التكنولوجي على أنه «المستودع المقدّس الذي أودعت فيه هذه الحضارة أعلى ما أنتجته عبقريتها»[3]. ولكنه كان في هذا التعامل ينظر باتجاه الوطن، ويتعلم بلهفة من يرى «كل ما في وطنه وفي المجتمع الإسلامي من جهل ومن أصناف الانحطاط»[4]، لهذا السبب لم يصطدم مع الأساتذة في هذه المدرسة لأن رجل العلم فيها يمثِّل علمه بصدق ولا يخضع لضرورات الاستعمار.

وقد أسهم بيته، الذي أشرفت عليه زوجته الفرنسية المسلمة، في توسيع الدائرة الحضارية، فقد عرَّفته زوجته على الوجه الريفي في فرنسا، وشكَّلت له الخبيرة المؤتمنة «إذ كانت تأتي على الأشياء التي أشاهدها، بشهادة مَن يعرفها من داخلها. لقد كنت أرى في تلك الأشياء القيم الحضارية التي أصبحت الشغل الشاغل بالنسبة لي من الناحية النظرية، ولكن زوجتي ألبستها لباسها الإنساني وصيَّرتها ملموسة أمامي»[5].

(1) مذكرات شاهد القرن، ص 219.

(2) المصدر نفسه، ص ج 2، 219.

(3) المصدر نفسه، ص 219.

(4) المصدر نفسه، ص 220.

(5) المصدر نفسه، ص 240.

أمَّا الحي اللاتيني ومناقشاته مع الشباب المغاربة هناك، فقد كان مجسداً لنظرة مالك في البحث عن خلاص. وقد ربط مالك دائماً بين خلاصه الفردي وخلاص الأمة الجماعي، فسعيه للاستقلال الاقتصادي عبر العمل الحر، كان يمثِّل محاولة مخلصة للوصول إلى استقلال الأمة. ولهذا كان مشغولاً بكل التيارات التي تجسِّد قضية الخلاص هذه، فاهتم بأمر الوحدة العربية، وبشخصية عبد العزيز آل سعود، وبهتلر، بل حاول الاستفادة من التناقض بين إيطاليا وفرنسا، والاستنجاد بإمبراطور اليابان «باسم التضامن الآسيوي المقدّس ليساعد ابن سعود ويؤيِّده»[1]. ولكن هذه الأماكن الخمسة، بكل إيجابياتها وسلبياتها، لا تمثِّل حباً أو إعجاباً بباريس. فقد ظلّت باريس «الوجه الملمّع، المهيّأ الذي مرَّ بكل عمليات التجميل، بشوارعها المتقنة التبليط، وأسطح مقاهيها المكتظة في النهار والليل، وبقطارها الجوفي (المترو) الذي ينقل تلك الحشود من البشر مما لا يعرف فيها الواحد اسم الآخر، وبمخازنها الكبرى فلا يعرف البائع المشتري، وببناياتها المشمّرات كأنَّهن يتحدين المارّة»[2]. كما بقيت باريس المدينة التي تحوِّل كل شيء إلى تقليعة، وهي فوق ذلك كله عاصمة الاستعمار التي لم تستولِ على البلاد الأخرى فحسب، بل أنشأت معاهد العلوم الاستعمارية، للحفاظ على استمرارية الاستعمار. لهذا أقام فيها مالك كارهاً. يسعى إلى الخلاص من أثرها ومن أثر الحضارة الغربية. فكان يسعى، من ضمن ما كان يسعى إليه، إلى ضرورة تكوين دولة آسيوية قوية تقف في وجه الاستعمار الأوروبي، وكان يؤمن أن اليابان يمكن

(1) مذكرات شاهد القرن، ص 429، 206، 277، 276، 387، 307.

(2) المصدر نفسه، ص 268.

أن تضطلع بدور مهم لأنه كان يؤمن بمصداقيتها[1]. ومن الواضح أنَّ الإيمان بالدولة الآسيوية، التي تضم فيما تضم دولاً غير إسلامية، هو ردة فعل مالك القوية إزاء حضارة الغرب التي وصلت إلى الجزائر غازية ومسيطرة. وهو المشروع الحضاري المضاد، بمعنى أنه يرفض أن يجيء الخلاص من أوروبا. لأن الخلاص يبدأ من الشرق.

### 3- باريس: الطريق إلى معبد أبوللو

لم يسافر توفيق الحكيم (- 1987) إلى باريس مختاراً، فقد كان سفره إلى هناك نوعاً من أنواع الإبعاد والنفي عن الوسط الفني - المسرحي الذي كان منغمساً فيه، والذي كان يتهدّد «مستقبله» في سلك القضاء. ولعلَّ هذا الأمر، يشكِّل أول علامة فارقة في علاقة الحكيم بباريس، فقد سافر كل الأدباء والمفكّرين العرب إليها، مختارين، راغبين. وذهب الحكيم إليها بناء على اقتراح أحمد لطفي السيد لينال الدكتوراه في الحقوق. وليبتعد عن أهل «التشخيص»[2]. ولكن باريس تتحوَّل في أدب توفيق الحكيم إلى نقطة تحوُّل عميقة يؤرِّخ لحياته وفنّه بالذهاب إليها، وإذا كان توفيق الحكيم لا يحدِّثنا عن مشاعره تجاه هذه المدينة، لحظة أن حُكِم عليه بمفارقة الوسط التمثيلي والذهاب إلى باريس، وهي بالتأكيد مشاعر سلبية، لأن هذه المشاعر قد تلاشت بعد أن تحوَّلت باريس إلى المكان الذي يجسد أحلامه - إذا كان الحكيم لا يفعل ذلك فإنَّ السبب يعود إلى إيمان الحكيم المطلق بالقدر. فقد

---

(1) مذكرات شاهد القرن، ص 401.

(2) حول ذهاب الحكيم إلى باريس انظر: توفيق الحكيم، سجن العمر، المطبعة النموذجية، القاهرة، بلا. ت، ص 268 - 269.

آمن الحكيم بأن يد القدر تصوغ منه فناناً[1] ولكن المتتبع لعلاقة الحكيم بباريس، يجد أنها تشكِّل المرحلة الثانية لعلاقة الفنان العربي بها، فقد كانت علاقة الحكيم بها تطويراً وتعميقاً لعلاقة محمد تيمور (- 1921). فقد أجبر تيمور هو الآخر على الذهاب إلى باريس لدراسة الطب أو القانون. ورجع إلى مصر مضطراً بسبب بداية الحرب الأولى. ولكنَّ موت تيمور المبكر منعه من تعميق جوانب هذه العلاقة واكتشاف أبعادها وتطويرها. كما أنَّ والده أحمد تيمور باشا ظلَّ يحول بينه وبين العمل في المسرح. أمَّا الحكيم فقد خضع هو الآخر لسلطة الأب ولسلطة القضاء التي تُعتبر امتداداً لسلطة الأب، وكان انغماسه في السلك القضائي يوجب الإخفاء الدقيق لكل النوازع الفنية في نفسه[2]. ولكن الحكيم استطاع أن يتخلَّص من هذه القيود إذ أعلن عبر إصداره لعودة الروح و«أهل الكهف» سنة 1933 عن انحيازه المطلق إلى الفن، ولا شكَّ أن تعمير الحكيم حتى سنة 1987م قد أسهم في إغناء تجربته وتعميقها وتطويرها باستمرار. اقترح لطفي السيد إرسال الحكيم إلى باريس «يحضِّر الدكتوراه، فإذا عاد بها عُيِّنَ أستاذاً في الجامعة التي تزمع الحكومة إنشاءها وفتحها قريباً... مما يتيح له إشباع هوايته للأدب»[3]. وقد فهم توفيق أن هذا الاقتراح إنقاذ له من الوسط الفنِّي، وإبعاد له عنه. ولكن ذلك فيما أعتقد، لم يكن هدف لطفي السيد، فقد كان لطفي السيد أحد القانونيين المشتغلين

(1) توفيق الحكيم، زهرة العمر، روايات الهلال، عدد 318، القاهرة، 1970، ص 5. وانظر: جورج طرابيشي، لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم، دار الطليعة، بيروت، ط 2، 1979، ص 11.

(2) انظر: زهرة العمر، ص 180.

(3) انظر: سجن العمر، ص 269.

بـالأدب والفلسـفة، وكان اشـتغاله بهـما وممارسـته للعمـل الصحفـي موضـع استغراب الكثيريـن. ولكـنَّ تجربـة محمـد حسـين هيـكل، كانت في ذهـن لطفـي السيد وهـو يقـترح مثـل هـذا الاقـتراح. فقـد ذهـب هيـكل إلى باريـس سـنة 1909م وعـاد دكتـوراً في الحقـوق مـن هنـاك سـنة 1912م. ولكـن ذلـك لم يمنعـه أن يكـون رائـداً للروايـة العربيـة، وقـد حقَّـق الحكيم شـيئاً مهـماً مـن اقـتراح السـيّد، إذ عـاد الحكيـم، مـن غـير شـهادة دكتـوراه، ولكنـه أصبـح رائـداً للمسرح العـربي. مكـث الحكيـم في باريـس مـن سـنة (1925- 1928) تحوَّلـت فيهـا باريـس مـن منفـى إلى وطـن فنِّـي. ولعـلَّ مـن اللافـت للنظـر في علاقـة الحكيـم بباريـس إحساسـه الفائـق بالزمـن فيهـا. فقـد كان يحـس أن هـذا الزمـن لـن يتكـرّر، وأن عليـه أن يفيـد منـه أقـصى غايـات الإفـادة. ولهـذا كان حريصـاً عـلى أن يتمثـل باريـس في جوانبهـا الفنيِّـة والحضاريـة، وأن ينقـل ذلـك معـه إلى مـصر.

لقـد كانـت المرحلـة الباريسـية في حيـاة الحكيـم تحمـل روعـة الحلـم وجمالـه وسرعتـه، وكان يجتهـد لينتـزع مـن باريـس مـا يقنعـه بأنـه قـد أصـاب مـن الأدب والفـن شـيئاً... «ولكـن باريـس خذلتنـي وأفهمتنـي أن الخلـق الفنِّـي شيء آخـر، وأنَّ الطريـق إلى الفـن طويـل وعـر»[1]، ولعلَّـه مـن أجـل ذلـك تخبـو أبعـاد باريـس المكانيـة لتسـطع بالمقابـل أبعادهـا الحضاريـة والفنيِّـة، ليسـتطيع الحكيـم أن يكثِّفهـا ويجعلهـا كتابـاً، ولهـذا قـال توفيـق الحكيـم:

«نعـم لقـد كنـا هنـاك نجمـع أعقـاب العلـم مـن كل مـكان، كـما يجمـع الغلـمان في مـصر أعقـاب السـجائر، إلى أن اتسـعت أذهاننـا بالمـران، فصرنـا نلتهـم الأسـفار التهامـاً. إن باريـس عندنـا لم تكـن

(1) زهرة العمر، ص 154.

قـط امـرأة. إنَّـما كانـت كتابـاً مفتوحـاً هـو سـفر الحيـاة العليـا»[1].

يحتـاج «سـفر الحيـاة العليـا» الـذي يحـرص الحكيـم عـلى اسـتيعاب أبعـاده إلى توقُّـف. فقـد حـرص الحكيـم، الذاهـب إلى هيـكل أبوللـو، أن يؤكِّـد علاقتـه بالحيـاة العليـا، والحيـاة العليـا التـي يسـعى إليهـا الحكيـم، ليسـت هـي الحيـاة التـي يحياهـا النـاس توصـف عـادة بأنَّهـا الحيـاة الدنيـا، ونظـراً لعـدم قدسـيتها فإنَّهـا لا تسـتحق أن توضـع بـين دفَّتـي كتـاب، لذلـك يـرى الحكيـم أن مـصر بالمقابـل ليسـت كتابـاً مفتوحـاً، إنَّـما هيـكل قديـم مغلـق»[2]. وأنَّ حيـاة المصريـين بالقيـاس إلى مـا في باريـس «لا يمكـن أن تسـمَّى حيـاة[3]. «لأن الحيـاة بمعناهـا الرحـب العظيـم لم تـدبّ بعـد في وادي النيـل، إنَّـما تلـك الحيـاة الصغـرى التـي لا تخـرج عـن شـؤون الأكل والـشرب والمتعـة الوضيعـة هـي وحدهـا المعروفـة الآن»[4].

لقـد كانـت مرحلـة الحكيـم الباريسـية محاولـة جـادة لاسـتيعاب هـذا السـفر وتمثلـه، مـن أجـل الوصـول إلى هيـكل أبوللـو. وقـد آمـن الحكيـم منـذ تلـك الرحلـة أن طريـق الفـن وطريـق الحيـاة لا يلتقيـان. صحيـح أنهـما قـد يتقاطعـان، ولكـن هـذا التقاطـع يشـكِّل لحظـة عابـرة، ينبغـي أن يتجاوزهـا الفنـان بسرعـة مـن أجـل الحفـاظ عـلى فنِّـه، وإذا كان دارسـو الحكيـم قـد أرَّخـو لذهابـه إلى باريـس بحديثـه المبـاشر عـن النقلـة الحضاريـة الثقافيـة التـي مـرَّ بهـا مـن خـلال حديثـه المبـاشر عـن ذلـك في «سـجن العمـر»[5]، فـإنَّ الحكيـم جسَّـد ارتباطـه الفنِّـي العميـق بهـذه

(1) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، المطبعة النموذجية، القاهرة، بلا. ت، ص 126.
(2) المصدر نفسه، ص 126– 127.
(3) المصدر نفسه، ص 127.
(4) المصدر نفسه، ص 128.
(5) توفيق الحكيم، سجن العمر، ص 199– 200.

المدينة عبر استعارته للعقد بين فاوست، ومفيستو (الشيطان) في كتابه «عهد الشيطان» الصادر سنة 1938. فقد قام الحكيم بتوقيع صكّ بينه وبين الشيطان يخالف الصكّ الذي قام فاوست بتوقيعه مع مفيستو. فإذا كان فاوست يطلب في هذا العقد الحياة مقابل روحه، فإنَّ الحكيم يطلب المعرفة الكلية الشمولية مقابل شبابه. ثم يقول:

«مضى على تلك الليلة ثلاثة عشر عاماً التهمت فيها الكتب التهاماً، وأحطت بمختلف العلوم والفنون»[1].

وإذا كان لذلك الرقم «ثلاثة عشر» مدلول فإنَّه يعني أن الحكيم قام بتوقيع هذه الوثيقة سنة 1925م، لحظة ذهابه إلى باريس. والحق أن الارتباط بين الحكيم وبين شيطان الفن بدا منذ تلك اللحظة عميقاً وقوياً فقد منح الحكيم هذا الشيطان دمه، ونفسه، وساعات هنائه، وأحلامه، مقابل «لذة الخلق. تلك اللذة التي لا يعرفها غير الله»[2]. ولكي يكون الحكيم قادراً على التمتُّع بلذة الخلق، فإنَّه اختار أن يتصالح مع الفن، وأن يتخاصم مع الحياة. ولعل المتتبع لصورة باريس في أدب الحكيم يكتشف ذلك بسهولة. إذ يرى الحكيم «أن باريس هي عاصمة الكون ولا شيء وراء باريس»[3]، وأنَّها «فترينة العالم. نعم هي الواجهة البلورية التي تعرض خلفها عبقرية الدنيا»[4]. ولهذا فقد كان حريصاً على استيعاب عبقرية هذا المكان.

ولعلَّ المقابلة بين «زهرة العمر»، المرحلة الباريسية من حياة الحكيم، و«سجن العمر»، المرحلة المصرية، ترينا الفرق في تعامل الحكيم مع المكانين، فقد أمضى الحكيم الفترة الباريسية في طلب المعرفة... «لقد

---

(1) توفيق الحكيم. عهد الشيطان، المطبعة النموذجية، القاهرة، بلا. ت، ص 14– 22.

(2) المصدر نفسه، ص 4.

(3) زهرة العمر، ص 78.

(4) المصدر نفسه، ص 53.

أضعـت وقتـي كلـه في باريـس منحنيـاً عـلى مكتـب الحجـرة رقم 48 بشـارع بلبـور، أقـرأ، وأقـرأ، حتـى قـرأت كل شيء. لم أتـرك شـيئاً في تاريخ النشـاط الذهنـي لم أطَّلـع عليـه، لقـد غرقـت في آداب الأمـم وفلسـفتها وفنونهـا، لم أكـن أسـمح لنفسـي بـأن أجهل فرعـاً مـن فـروع المعرفـة، لأنِّي كنـت أعتقد أن الأديـب في عصرنـا الحاضر يجـب أن يكون موسـوعياً»[1]. إنَّ هـذه الروح الفاوسـتية في طلـب المعرفـة، واللهـاث وراء الحقيقـة، التـي أشـار إليهـا الحكيـم في «عهد الشـيطان» مـن قبل قد تولّـدت في باريس. وكانـت المرحلة الباريسـية محاولـة لإبقـاء جـذوة الفـن سـنة 1925 عنـد ذهابـه إلى باريـس متّقـدة، لـذا يعـترف سـنة 1938 في كتابـه «تحـت شـمس الفكـر» بأنَّـه يحـاول باسـتماتة الوفـاء بـشروط هـذا العقد:

«أعـترف لـك أنِّي أقـرأ في مصر كثيراً. وهـل في مصر بعـد شيء يدفع إلى القـراءة! إنَّ مـصر ليسـت كتابـاً مفتوحـاً. إنَّـما هـي هيـكل قديـم مغلق يحـوي كنوزاً قـد ضاع مفتاحـه»[2].

ولكـن قراءة توفيـق الحكيم «الموسـوعية» كانت تزيد مـن تعصّبه لباريس وللثقافـة اللاتينيـة عمومـاً. ولا يبدو ذلـك من خلال تركيـز الحكيم الواضح عـلى الفـن الفرنسي بقـدر ما يبدو مـن أحكامه العامـة ضد الثقافـة الأنجلو-سكسونية[3].

---

(1) زهرة العمر، ص 117– 120.

(2) تحت شمس الفكر، ص 126– 127.

(3) زهرة العمر، ص 77– 78، يقف الحكيم موقفاً سلبياً واضحاً من روايتي: James Joyce المسمّاة: Ulysses، التي ظهرت سنة 1922، ومن رواية Aldous Huxley المسمّاة: Point counter point التي ظهرت الطبعة الأولى منها سنة 1928، ويعدّ استخدام جويس لتيار الوعي في الرواية ضرباً من الحماقة. انظر: زهرة العمر، ص 73– 75.

وقد أدرك توفيق الحكيم أن القراءة وحدها لا تكفي لاستيعاب عبقرية هذا المكان، وللتأكُّد من أن الطريق موصل حقاً إلى الفن. ولهذا تعرَّف إلى رجلين، تحدّث عن أحدهما طويلاً في «عصفور من الشرق»، وتحدَّث عن الثاني في «زهرة العمر». وإذا كانت شخصية إيفان، تهدف إلى تعميق الثقة في نفس الحكيم بالشرق حضارة ومستقبلاً، فإنَّ الشاعر البرناسي قد ربطه ربطاً عميقاً بالفن الأوروبي، وكان له خيراً من ألف كتاب، إنَّه كتاب حي مستقلّ ما ترك قاعة في متحف اللوفر، أو حديقة فيها تماثيل، أو كاتدرائية أثرية، دون أن يذهب به إليها ويقف به شارحاً مفسراً[1].

أمَّا في الأدب والمسرح فقد كان أستاذه مسيو هاب الذي قرأ معه «الإلياذة، وبعض مآسي سوفوكليس وإيروبيد واشيل وكوميديات أرستوفان»[2]. ولعل إحساس الحكيم بقيمة هذا الذي اكتسبه فنياً، هو الذي دفعه إلى الشروع في تأليف كتاب ضخم عن الفن، يُعرّف في الجزء الأول بالفن عامة، ويخصص الثاني للفن المصري في مراحله المختلفة، أمَّا في الثالث فيتحدث عن الفن في العالم الحديث. وإذا كان الحكيم قد مزَّق الكتاب، فقد مزَّق أيضاً كل ما من شأنه أن يكون حجرة عثرة في سبيل وصوله إلى منبع الفن والتجديد. وقد كانت علاقته مع المرأة في باريس، تتم في الإطار نفسه، فلم يكن الحكيم يبحث عنها، إلَّا بالقدر الذي تتوافق فيه المرأة مع الهدف الأسمى الذي يسعى إليه. ولعلَّ الصراع الذي قام في نفسه، بعد أن حصل على ساشا شوارتز وضيقه العابر بها بعد أن وصل إليها، لأنها

(1) زهرة العمر، ص 43- 44.

(2) المصدر نفسه، ص 42.

ستضيع عليه ساعات اللوفر المقدّسة، أو ستفسدها عليه بتعليقاتها، يجسد ذلك[1].

وقد جسَّد الحكيم ذلك في المشهد المسرحي الذي كتبه بعنوان «أمام شباك التذاكر»[2]، إذ اختار مسرح الأديون ليكون محوراً مكانياً لهذا الحدث. واختيار الحكيم للمسرح طبيعي لأنه مكان مقدّس، ولكن اختياره لامرأة تقف خلف شباك التذاكر ليحبها، هو الذي ينسجم مع نظرية الحكيم. فالمسافة بينه وبينها، غير القابلة أبداً للتجاوز، هي التي تضمن استمرارية العلاقة وحرارتها. وإذا كان الحكيم يعود إلى مصر «فاشلاً»[3]، على الصعيد الأكاديمي، فقد عاد فناناً يؤمن بالفن:

«إنِّي أُؤمن بالفن، الإيمان بالفن هو التعويذة التي تفتح لي الطريق. إنِّي أؤمن بأبولون إله الفن الذي عفّرت جبيني أعواماً في تراب هيكله، إنه ليعلم كم جاهدت من أجله، وكم كافحت وناضلت، وكنت باسمه أخوض المعركة الكبرى، وأُنازل كل مجتمع وكل حياة وكل عقبة تحول بينه وبين فنِّي الذي منحته زهرة أيَّامي التي لن تعود»[4].

---

(1) زهرة العمر، ص 43– 64.

(2) كتب الحكيم هذه المسرحية بالفرنسية سنة 1926 في باريس، وترجمها إلى العربية أحمد الصاوي محمد سنة 1935. انظر: المسرح المنوع، 1923– 1966، المطبعة النموذجية، القاهرة، بلا. ت، ص 804– 812. وحول موقف الحكيم من المرأة، انظر: جورج طرابيشي، لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم، دار الطليعة، بيروت، ط 2، 1979.

(3) سجن العمر، ص 272.

(4) زهرة العمر، ص 189.

### 4- باريس: مكان تحقيق الذات أكاديمياً

كان ذهـاب زكـي مبـارك (- 1952)[1] إلى باريـس لونـاً مـن ألـوان التحـدِّي. فقـد ذهـب إلى هنـاك بعـد أن نـال درجـة الدكتـوراه مـن الجامعـة المصريـة سـنة 1924 عـن أطروحتـه «الأخـلاق عنـد الغـزالي»[2]، ولم يذهـب إلى باريـس مبعوثـاً، أو عـلى نفقـة والـد ميسـور، كمعظـم أبنـاء جيلـه، بـل سـافر عـلى نفقتـه الشـخصية تـاركاً زوجتـه وأولاده في القاهـرة[3]. ولم يذهـب إلى هنـاك ليتعلـم الفرنسـية فقـد كان يتقنهـا، بدليـل أنـه كان يترجـم إلى العربيـة فـوراً محـاضرات أحـد المسـتشرقين للطلبـة المصريـين[4]. وقـد مكـث زكـي مبـارك في باريـس مـدة لا تقـل عـن خمس سـنوات (1927- 1931)، كان في بدايـة الأمـر، يشـطر العـام بـين القاهـرة حيـث يعمـل ويدّخـر المـال، وبـين باريـس حيـث يقيـم «كالطـير الغريـب»[5]، ثـمَّ صمَّـم عـلى أن ينقطـع للـدرس في السـوربون حتـى ينتـصر أو يمـوت!

---

(1) حول حياته انظر: أنور الجندي، زكي مبارك دراسة تحليلية لحياته وأدبه، 1891- 1952، القاهرة بلا. ت، ص 7- 42. (وسيشار إليه: الجندي، مبارك). فاضل خلف: زكي مبارك بين رياض الأدب والفن. عرض ونقد وتحليل، القاهرة، بلا. ت، ص 6- 39، (وسيشار إليه: خلف مبارك). محمد محمود رضوان، صفحات مجهولة من حياة زكي مبارك، القاهرة، كتاب الهلال، 1974، ص 17- 59. (وسيشار إليه: رضوان، صفحات). و:

Mahmudd al-Shihabi: Zaki Mubarak. Acritical Study Tihama. Saudia, 1981. Pp. 11-57

وسيشار إليه عند وروده (Al-Shihabi, Mubarak).

(2) Al-Shihabi. Ibid. pp. 188- 202.

الجندي، مبارك، ص 25.

(3) زكي مبارك، النثر الفنّي في القرن الرابع الهجري (وهي أطروحته لنيل شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون في 25 نيسان 1931م)، دار الجيل، بيروت 1975، ص 5.

(4) خلف، مبارك، ص 39.

(5) زكي مبارك، النثر الفنّي في القرن الرابع الهجري، ص 5.

فما الذي حمل مبارك على الذهاب إلى باريس في مثل هذه الظروف؟

إن تعليل اختيار مبارك لباريس سهل، ميسور. فقد كانت معظم البعثات التعليمية التابعة للجامعة المصرية تذهب إلى هناك، وكان أساتذته من خريجي هذه الجامعة من أمثال: أحمد ضيف، منصور فهمي، طه حسين، محمد صبري السوربوني، يبشرون بدراسة الأدب على ضوء مناهج الفرنسيين. وكان المستشرقون الأوروبيون الذين استقدمتهم الجامعة يبثون في الطلبة آراء ومناهج قوَّت من رغبة مبارك في الذهاب إلى السوربون وتحمُّل مخاطر هذه المغامرة إلى الحدّ الذي جعله يدعو الله قائلاً:

«اللهم لا تمتني قبل أن أرى كيف يدرس العلم في الممالك التي أصبح أهلها سادة الأمم وأساتذة الشعوب»[1]. أمّا الذي حمله شخصياً على هذه المغامرة، فهو الباعث نفسه الذي حمله على أن يحصل على ثلاث شهادات للدكتوراه، كانت الثانية من باريس عن «النثر الفنِّي في القرن الرابع الهجري»، وكانت الثالثة سنة 1937 عن «التصوُّف الإسلامي» من جامعة القاهرة[2]. وهذا يعني أن الرغبة في توكيد الذات وتحقيقها أكاديمياً بغية الوصول إلى مستوى أساتذته، هو الذي دفعه إلى تحمُّل تلك المشقّات. وقد عبَّر مبارك عن هدفه هذا شعراً وهو في باريس في قصيدته التي تحمل عنواناً ذا دلالة مهمّة «ثورة على الوجود».

---

(1) خلف، مبارك، ص 31– 40.

(2) يروي مبارك أن طه حسين كان رئيس لجنة المناقشة، فاعتذر وأناب عنه محمد شفيق غربال، وأعلن أن طه حسين سيلقي محاضرة في الجمعية الجغرافية عن فكاهات الجاحظ. انظر: الجندي، مبارك، ص 182.

يا جيرة السين يحيا في مرابعكم فتى إلى النيل يشكو غُربَةَ الدار
يسعى إلى المجد ترميه مخاطره بنافع من شظاياها وضرّار
عزاؤه أن عقبى كل عادية يشقى بها الحر إكليلٌ من الغار[1]

وقد ظلَّ هاجس الوصول «إلى المجد» يتردّد في الكثير من قصائده، التي كتبها أثناء الإقامة في باريس. وجاءت قصيدته الأولى التي كُتبت في باريس بتاريخ 12 حزيران 1927م بعنوان «بين الحبّ والمجد» مجسِّدة لهذا الصراع الذي يدور في أعماقه:

أحلت دنياي معنى لا قرار له في ذمة المجد ما شرّدت من وسن[2]

وقد بقيت مغامرة ذهابه إلى باريس من أسباب شعوره بالتميّز، وأصبحت باريس، مع سنتريس، مسقط رأسه، وبغداد، والقاهرة، مكاناً ملهماً على الصعيد الشعري، ورمزاً لروابط وجدانية وفكرية عميقة:

كان الهوى بغداد
أوّاه من بغداد
أوّاه من باريس
مصر الجديدة داري
والحب فيها قراري[3]

(1) زكي مبارك، ذكريات باريس، المطبعة الرحمانية، القاهرة ط 1، 1931، ص 176. (وسيشار للكتاب فيما بعد: مبارك، ذكريات باريس). وانظر: زكي مبارك، ألحان الخلود، القاهرة، 1947، ص 32.
(2) زكي مبارك، ذكريات باريس، ص 7.
(3) زكي مبارك، ألحان الخلود، ص 219.

وإذا كان مبارك قد ارتبط ببغداد مثلاً بعد أن عرفها وأقام فيها، فقد ارتبط بباريس قبل أن يذهب إليها، وأخذ يتصوّرها وهو في القاهرة مدينة مثالية، فقد كتب 1919م مقالات يطالب فيها بإصلاح الأزهر، ويقترح إنشاء حديقة على غرار جامعة السوربون. وقد دُهش عند وصوله إلى باريس حين رأى «فناء السوربون يشبه صحن الأزهر تماماً، فلا نجم ولا شجر ولا نبات ولا ماء»[1].

وإذا كان مبارك يحرص على إبراز أهمية ذهابه إلى باريس ويسلط الأضواء على هذا الذهاب باعتباره نقطة تحوُّل مهمة في حياته، يحق له أن يفخر دائماً هنا، فإنَّ قيمة باريس في المحصلة النهائية مستمدة من هذا الذهاب!! ففي معرض تعريفه بنفسه، يقول في مقدمة ديوانه «ألحان الخلود»:

«واندفع في الدراسات الجامعية اندفاعاً شديداً، فنال إجازة الليسانس في العلوم النفسية والأدبية سنة 1921م، ونال إجازة الدكتوراه في الآداب سنة 1924م، ثم هاجر إلى فرنسا سنة 1927م، وما زال يجاهد حتى ظفر بإجازة الدكتوراه في الآداب من السوربون، ودبلوم الدراسات العليا في الآداب من مدرسة اللغات الشرقية في باريس سنة 1931م»[2]. يكشف هذا التعريف عن طبيعة زكي مبارك بشكل جليّ. فقد استخدم الفعل نال فيما يتعلّق بدرجاته العلمية في القاهرة، ولكنه استخدم في وصف دِرجات المرحلة الباريسية ثلاثة أفعال هي: هاجر، وجاهد، وظفر. وهي من مصطلحات الحرب والجهاد في الإسلام. وذلك

(1) مبارك: ذكريات باريس، ص 93.

(2) زكي مبارك، ألحان الخلود، ص 54.

لكـي يبـيِّن قدسـية هـذه المرحلـة في نفسـه، وليوضّـح حجـم المعانـاة التـي بذلها في سـبيل الحصـول عـلى هـذه الدرجـات العلميـة. ويبـدو أن الفشـل الـذي مُنـي بـه مبـارك عـلى صعيـد الحيـاة العلميـة، فيـما بعــد، قــد أدَّى إلى ازديــاد تعلُّــق مبــارك بباريــس مــن جهــة، وإلى تضخّـم الأنـا عنـده مـن جهـة أخـرى. وقـد جعـل الفشـل كتابـات مبـارك الأكاديميـة تتحـول إلى صرخـة متواصلـة مـن أجـل تحقيـق الـذات وإبرازهـا. وكان يحـرص في هـذه الأعـمال عـلى تضخيـم ذاتـه، تـارة عـبر المبالغـة في قيمـة مـا يكتـب، وتـارة عـبر الانتقـاص مـن الآخريـن[1]. ومـن ثـم كانـت معاركـه وخصوماتـه الأدبيـة ومـا أثارتـه مـن ضجيـج، ومـا جلبـت لـه مـن خصـوم، ومـا أعقـب ذلـك مـن الانقطـاع عـن الكتابـة في السـنوات الأخـيرة مـن حياتـه وانكبابـه عـلى الخمـرة، ومـا ترتـب عـلى هـذا مـن عزلـة اجتماعيـة وأدبيـة، إشـارة إلى تحـوُّل الأمـر إلى عقـدة متأصِّلـة، لأنـه لم يسـتطع أن يحقـق مـا كان يصبـو إليـه[2].

أمَّـا الـذي يسـتطيع أن يفسر كيـف بـدأ هـذا التوكيـد طبيعيـاً وانتهـى إلى تضخـم مـرضي للأنـا فهـو علاقتـه بأسـتاذه طـه حسـين. فقـد حـذا مبـارك حـذو طـه حسـين «لينـال المجـد وإكليـل الغـار»، ولكنـه لم يحـرز عـلى الصعيـد الوظيفـي شـيئاً ذا بـال، واضطـر إلى الاسـتقالة تحـت وطـأة الاضطهـاد. والـذي يؤكِّـد أن مبـارك كان يشـكو مـن «عقـدة» طـه حسـين

---

(1) انظر: عامر العقاد، معارك العقاد الأدبية، المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، 1971. ص 162.

(2) يقول مبارك: «إن بني آدم خائنون، تؤلف خمسة وأربعين كتاباً، منها اثنان باللغة الفرنسية، وتنشر ألف مقالة في البلاغ وتصير «دكاترة»، ومع هذا تبقى مفتشاً في وزارة المعارف». الجندي - مبارك، ص 180.

هـذه أنـه كان يحاكيـه في مسـيرته العلميـة، ويثـور عليـه في الوقـت نفسـه. فقـد حـذا مبـارك حـذو طـه حسـين بـأن حصـل عـلى الدكتـوراه مـن الجامعـة المصريـة، ومـن جامعـة السـوربون، وحـاول اسـتثارة الجمهـور تـارة عـبر دفاعـه عـن ابـن أبي ربيعـة، وتـارة عـبر هجومـه عـلى الغـزالي، بـل كان مبـارك وهـو يكتـب «النثـر الفنِّـي» يحـاول التفـوّق عـلى طـه حسـين، وتخطئـه آرائـه بمناسـبة وغـير مناسـبة[1]. والـذي يبـدو أن موقـف طـه حسـين مـن مبـارك عـلى الصعيديـن العمـلي والعلمـي مـن مثـل تجاهلـه لأطروحـة مبـارك السـوربونية، واعتبـار أنهـا «كتـاب مـن الكتـب أخرجـه كاتـب مـن الكتّـاب»[2]، ورفضـه تجديـد عقـده يـوم عـيِّن عميـداً لـلآداب، كان يمثـل بدايـة النهايـة لزكـي مبـارك. ولهـذا يقـول مبـارك في صراحـة عاريـة مخاطبـاً طـه حسـين:

> «لقـد ذهبـت أنـت فأتممـت دراسـتك في باريـس، وذهبـت أنـا فأتممـت دراسـتي في باريـس. فهـل تعلـم مـا الفـرق بينـي وبينـك؟ ذهبـت أنـت عـلى نفقـة الجامعـة المصريـة، ومضيـت أنـا متـوكلاً عـلى الله، فأنفقـت مـا ادّخـرت مـن عـرق الجبـين. واتّصلـت أنـت بالمسـيو كازانوفـا، ففـرض عليـك آراءه فرضـاً، واتصلـت بينـي وبينـه الخصومـة ولكـن قنـاتي ظلَّـت صلبـة، واسـتطعت أن أقـوِّض كبريـاءه في عقـر بيتـه وفـوق كـرسي السـوربون»[3].

ولكـن إحسـاس مبـارك بتفوقـه وتميّـزه عـلى شـتى الأصعـدة،

---

(1) زكي مبارك، النثر الفنِّي، ص 13– 14، 50– 51، 55، 70– 71. ويزعم مبارك أن لويس ماسينون قال: إنّني حين أقرأ بحوث طه حسين، اقول هذه بضاعتنا ردّت لنا... وحين أقرأ بحوث زكي مبارك أشعر أنّي أواجه شخصية جديدة. رضوان، صفحات، ص 47.

(2) رضوان، صفحات، ص 48– 49.

(3) المصدر نفسه، ص 133– 134. الجندي، مبارك، ص 132.

قـد صبـغ حياتـه وعلاقتـه بالأمكنـة التـي زارهـا بلـون واحـد لا يـكاد يتغـيّر. حيـث يسـتمد المـكان جمالياتـه مـن شـخصية مبـارك نفسـه[1]. ولهـذا فـإنَّ باريـس وإن بـدت زاهيـة وعظيمـة وقاسـية فإنَّهـا ظلـت عنـده «مدينـة النـور»، لأنهـا كانـت الجسـر الـذي حلـم بـأن يوصلـه إلى المجـد وأكاليـل الغـار، ولهـذا فـإنَّ معظـم مـا كتبـه مبـارك عـن باريـس بعـد عودتـه إلى القاهـرة[2] مرتبـط بأطروحتـه لنيـل درجـة الدكتـوراه. فهـو لا يذكـر باريـس إلَّا ويذكـر هـذا السـفر الـذي «هـو أول كتـاب مـن نوعـه في اللغـة العربيـة» و«أوَّل منـارة أقيمـت لهدايـة السـارين في غيابـات ذلـك العهـد السـحيق»، هـذا الكتـاب «الـذي قهـر المسـتشرقين ومـن لـفَّ لفَّهـم مـن أهـل الـشرق»[3].

أمَّـا انطباعـات مبـارك عـن الرحلـة الباريسـية فقـد سـجّلها في كتابـه «ذكريـات باريـس. صـور لمـا في مدينـة النـور مـن صراع بـين الهـوى والعقـل والهـدى والضـلال». وقـد نـشر الكتـاب الصـادر سـنة 1931 منجّماً في جريـدة «البـلاغ» التـي كان يعمـل مراسـلاً لهـا في باريـس. لا ينتظـم هـذه الذكريـات خيـط قصـصي أو رابـط مضمـوني، وهـي لا تقتـصر عـلى النثـر، بـل تشـتمل عـلى تسـع قصائـد[4] كتبـت في باريـس، وأعـاد نشرهـا في ديوانـه اليتيـم «ألحـان الخلـود».

(1) يقول مبارك عن نفسه: «فصاحبنا مفتون بنفسه أشد الفتون، وهو يرى نفسه أذكى الناس وأقوى الناس، ولم يخطر بباله أن الله أنشأ إنساناً أصحّ منه عقلاً، وأقوى منه جسماً، ولولا نشأته على الوقار لكان من كبار المصارعين». ألحان الخلود. ص 54.

(2) زكي مبارك، الحديث ذو شجون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، ص 36- 38.

(3) النثر الفنّي، ص 5- 6.

(4) ذكريات باريس، ص 91، 126، 140، 141، 305- 306، 307، 320، 321.

ومـع أن مقدمـة الكتـاب وضعـت في القاهـرة، إلَّا أنهـا تجسـد افتقـار الكتـاب لـروح التسلسـل وسـيطرة روح الاسـتطراد عليـه[1]. وإذا كان الاسـتطراد مـبرراً مـن الناحيـة الموضوعيـة والفنيّـة عنـد الحديـث عـن الذكريـات، إلَّا أنـه سـلب عـن الكتـاب أمريـن مهمّـين همـا: التنظيـم والتركيـز، إذ لا يجـد القـارئ في الذكريـات ذاتـاً تنمـو في مواجهـة الأحـداث، وتتغـير في ضوئهـا، وتتأثـر بمجريـات الواقـع، بـل يجـد دائـماً صـورة مكـرّرة لأنـا متضخّمـة تشـعر بالتميـز والتفـوق. فهـو يقـول في التمهيـد مثـلاً:

«عرفـت باريـس وأهـل باريـس معرفـة قلّما تقـدر لإنسـان سـواي... أضـف إلى هـذا أنّي يـوم دخلـت باريـس كنـت أعـرف مـن دقائـق اللغـة الفرنسـية مـا لا يعرفـه إلا الأقلـون»[2]. ويقـول الـشيء نفسـه بعـد سـنتين مـن وصولـه إلى باريـس[3]، ولكـن هـذه المعرفـة باللغـة الفرنسـية وبالمجتمـع الفرنـسي، لم تفـضِ إلى نظـرة متعمقـة لهـذا المجتمـع، بـل اكتفـت بإعطـاء تجريـدات مغرقـة في التعميـم والإطـلاق والحسـم. ويبـدو أن اصطنـاع مبـارك لأسـلوب المراسـل الصحفـي الـذي يحـرص عـلى أن يبـدو عليـماً ببواطـن الأمـور، وأن يـرضي القـرّاء ويبهرهـم في الوقـت نفسـه أضـاع العنـصر القصـصي في هـذه الذكريـات، وقلّـل مـن عنـصر الـصراع، بسـبب تركيـز المؤلـف عـلى العـام، وحرصـه عـلى إبـراز مثاليتـه في مواجهـة الواقـع. فهـو

---

(1) يشكل الاستطراد ظاهرة في كتابات مبارك، ولعل عنوان كتابه «الحديث ذو شجون» يؤكد ذلك. وقد نبهه أساتذته الفرنسيون إلى هذا العيب في الكتابة العلمية، النثر الفنّي، ص 8.

(2) ذكريات باريس، ص 4.

(3) المصدر نفسه، ص 133.

يتحدّث على سبيل المثال عن «الحب الأثيم في باريس»، وعن «الحب في باريس وفي ليفربول»، وعن «غانيات الحي اللاتيني»، حديث المراسل الصحفي الذي ينقل إلى قرّاء صحيفته وقائع العالم الخارجي، لا حديث طالب العلم الفقير العصامي المثقف الذي يواجه حضارة ذات مقاييس مختلفة عن حضارته، ولذا يتخذ دور القيِّم على الأخلاق ليقع في إطار التعميمات الواسعة المتناقضة فيقول:

«فليس من المستغرب هنا أن يكون لكل زوج خليلة، ولكل زوجة خليل، والقوم درجوا على الشّر حتى لا يُرجى لهم شفاء»[1].

وإذا كان مبارك قد اشتهر بالصراحة والوضوح فإنَّه لم يحقق في هذا الكتاب الحدّ الأدنى من الصراحة، وإنما قصد أن ينقل صوراً عامة معروفة عن الصراع بين الهوى والعقل، والهدى والضلال في باريس، ليعلن انحيازه بطبيعة الحال إلى العقل والهدى. لهذا فلم يتغير موقف مبارك من باريس قبل الذهاب وأثناء الإقامة فيها. فقد كان يشتاق إليها لأنه «وصل إليها بعد يأس وبعد شوق»، ويعشقها أثناء إقامته فيها، «وينتهب محاسنها في شره ونهم كما يفعل الصبّ المولع وهو يودّع حسناء»، وبعد مغادرته لها يعلن أن باريس تظل قبلة روحه ويخاطبها: «إلى اللقاء يا مدينة المجد والحبّ والجمال»[2]. يشبِّه مبارك باريس بالجنة. وهو يستعير هذا التشبيه من تجارب مَن سبقه من المفكِّرين والأدباء العرب، ولكن زكي مبارك لا يعطي لهذه الجنّة

(1) ذكريات باريس، ص 35.

(2) المصدر نفسه، ص 4- 6.

ملامح خاصة، ويكتفي بأن يستعير صورة الجنّة القرآنية، ليشبّه باريس بها تشبيهاً حرفياً، يسمّي مبارك حديقة الحي اللاتيني «جنة الحي اللاتيني» «لأنها تشبه من بعض الوجوه الجنّة التي وعد بها المتّقون، ففيها السدر المخضود، والطلح المنضود، والظل الممدود، والماء المسكوب، وفيها الحور العين والولدان المخلدون وإن كانوا لا يطوفون بأكواب وأباريق وكأس من معين... والفرق بين الجنتين أنَّ الجنّة القرآنية لا يسمع فيها المؤمنون لغواً ولا تأثيماً إلا قيلا سلاماً سلاماً. أمَّا الجنّة اللاتينية فبستان أنيق طالما رنّت فيه القبل الأثيمة، وتمت فيه مواعيد اللهو والمجون»[1].

ولكن مبارك كان يشعر في هذه الجنّة بالغربة، ويحنّ إلى مصر ويحلم بالرجوع إليها:

| | |
|---|---|
| يا جَنَّة الخلد كيف يشقى | في ظلّك النازح الغريب |
| الناس من لهوهم نشاوى | دمعه دافق صبيب |
| يقتات أشجانه وحيداً | فلا صديق ولا قريب |
| أقصى أمانيه حين يمسي | أن يهجع الخفق والوجيب[2] |

لكي ندرك طبيعة التوتر الذي كان يعتمل في نفس مبارك، ينبغي أن نعرف أن الأبيات الشعرية السابقة التي تحمل عنوان «غريب في باريس» قد كُتبت سنة 1929، وأن وصف الجنّة الباريسية قد كُتب سنة 1931، أي قبيل مغادرته باريس عائداً إلى مصر. ويبدو أن القلق الذي كان في نفس مبارك قد لوَّن باريس بصورة قاتمة، فعلى الرغم

(1) ذكريات باريس، ص 93- 94.

(2) المصدر نفسه، ص 99.

من أنه يصفها بجنّة الخلد إلَّا أنه يحاول الخروج منها[1].

أمَّا سبب بقائه غريباً فهو الهدف الأسمى الذي جاء من أجله:

يطارد المجد في زمان     إقباله غادر لعوب[2]

وهنا ينبغي أن نشير إلى أنَّ ثماني من قصائد الذكريات التسع قد كتبها مبارك بعد وصوله إلى باريس مباشرة وفي الأشهر الثلاثة التالية، على وجه التحديد. فقد كُتبت هذه القصائد الأولى بتاريخ 12/ 6/ 1927 ونظمت الأخيرة بتاريخ 21/ 9/ 1927، أي بمعدل تقريبي قدره ثلاث قصائد في الشهر الواحد، أما «غريب في باريس» فقد تأخّرت فنُظمت بتاريخ 28/ 9/ 1929، وإن كانت تشترك مع القصائد السابقة بالإحساس العميق بالغربة والحنين الدافق إلى مصر.

أمَّا المقالات فقد بدأ مبارك بكتابتها في النصف الثاني من سنة 1929، فقد كتب في هذه الفترة خمس مقالات، تتناول مصر وقضاياها أكثر مما تتحدّث عن باريس. أما مقالات سنة 1930 فتبلغ ثماني عشرة مقالة، يتناول فيها مبارك قضايا متعددة على صعيد الحياة الباريسية، وقد كتبت كلها بين 13/ 7/ 1930 حتى 9/ 2/ 1931. وهي مقالات عامة، وغير عميقة تهدف إلى إثارة قارئ «البلاغ» وإمتاعه، ويكاد التركيز فيها على الطرفة النادرة يشكل القاسم المشترك الأعظم. ولعل الناظر فيها يدرك مقدار ما فيها من عنوانات صحفية مثل: «الحب في باريس»، «صلاحيات رئيس الجمهورية»، «حياة العمال في باريس». ولكن الرسالة التي بعثها مبارك إلى أحد أصدقائه بعنوان «من غربة

---

(1) ذكريات باريس، ص 99.

(2) المصدر نفسه، ص 100.

إلى غربـة» تشـذّ عـن تلـك المقـالات لأن فيهـا إشـارات واضحـة مبكـرة إلى أزمـة مبـارك التـي تفاقمـت في منتصـف الأربعينيـات. فيقـول عـن نفسـه:

«أنــا بــين المؤمنــين ملحــد، وبــين الملحديــن مؤمــن، وأنــا بــرّ عنــد الفجّــار، وفاجــر عنــد الأبــرار، فأنــا في كل بيئــة أجنبــي، وفي كل أرض غريــب»[1]، ولهــذا يتوحّــد مــع نهــر الســين لأن البشر عاجـزون عـن فهمـه وتقديــر حجــم معاناتــه: «فأنــا في باريــس غريــب، وهــو فيهــا كذلــك غريــب»[2]. ولا تــكاد مقــالات ســنة 1931م تختلــف عــن زميلاتهــا في حرصهـا عـلى الإثـارة والعموميـة. والخلاصـة أن ذكريـات باريـس تشـكو مـن نقـص واضـح هـو غيـاب العنـصر الـذاتي الـذي يسـتطيع أن يحـول التجـارب والموضوعـات في العـالم الخارجـي إلى تجربـة داخليـة فرديـة. ولهـذا تتـوزع الذكريـات بـين عالمـين مختلفـين: القاهـرة وباريـس، ولكنـه تـوزع نمطـي يكشـف عـن شرخ في عـالم زكـي مبـارك يحـاول أن يعوضـه بإظهــار العظمــة والبطولــة، ولهــذا تحمــل الذكريــات قــدراً واضحــاً مـن الانفصـام عـن المـكان، فباريـس تصبـح معزولـة عـن الزمـن نظـراً لتشــابهها مــع الجنّــة. وإن كانــت تســتمدّ قيمتهــا مــن كــون مبــارك درس فيهــا، وكتــب النثــر الفنِّــي في جامعتهــا.

**5- باريس بؤرة العالم**

تشـكل كتابـات الصحفـي والأديـب المـصري أحمـد الصـاوي محمـد[3] (1902– 1989م) عـن باريـس أحـد الأعمـدة الرئيسـية التـي ارتكـزت عليها

(1) ذكريات باريس، ص 274.

(2) المصدر نفسه، ص 270.

(3) حول الصاوي انظر: مصطفى أمين، أسماء لا تموت، العصر الحديث للنشر والتوزيع، بيروت، 1987 م، 103– 116.

الدعـاوة مـن أجـل هـذه المدينـة. إذ يمكـن اعتبـار كتابـات الصـاوي تبعـاً لمصطلحـات الدراسـات النقديـة المقارنـة بمثابـة الوسـيط التـي تكـون صـورة في الأذهـان بغـض النظـر عمَّـا في هـذه الصـورة مـن الصحّـة والمبالغـة.

وسـواء أكانـت كتابـات الصـاوي هـذه ممثلـة لقناعاتـه الذاتيـة، أو إسـهاماً إعلاميـاً مأجـوراً فإنَّهـا تمثِّـل الـذروة التـي وصـل إليهـا التيـار المدافـع عـن الثقافـة الفرنسـية والمتبنِّـي لقيمهـا في مـصر[1]، فقـد نـشر الصـاوي كتابـه الضخـم «باريـس» سـنة 1933. وهـي السـنة التـي شـهدت المعركـة الأدبيـة الخطـيرة بـين العقّـاد وطـه حسـين، تلـك المعركـة التـي حملـت عنـوان «لاتينيـون وسكسـونيون»[2]. ولعلـه ليـس مـن المبالغـة أن يقـال إن الكتـاب جـاء بمثابـة ردّ اعتبـار لهـذا التيـار ولمـا تمثلـه مدينـة باريـس بالنسـبة لـه. فقـد هاجـم العقـاد هـذه المدرسـة. عندمـا ألـف أنطـون الجميّـل، رئيـس تحريـر الأهـرام آنـذاك، والمثقـف ثقافـة فرنسـية، كتابـاً عـن أحمـد شـوقي، دارس الحقـوق في السـوربون، فقـال: «تقـرأ الناقـد الفرنـسي فكأنَّـما تتخيّـل معـك ظريفـاً باريسـياً يقـدم رجـلاً مـن معارفـه إلى «صالـون» أو جماعـة مـن جماعـات الأنديـة، فهـو في وصفـه لهـم يعرّفهـم قيمتـه العرقيـة، ولا يعنـى كثـيراً بتعريفهـم

(1) لقد ارتبط الصاوي بصداقة حميمة مع شخصيتين تمثلان التيار اللاتيني في الأدب العربي الحديث، وهما: طه حسين وتوفيق الحكيم. فقد أصدر مع الحكيم مجلة «مجلتي» سنة 1935 م. (مصطفى أمين، أسماء لا تموت، ص 104)، وكان الصاوي هو الذي أطلق لقب عميد الأدب العربي على طه حسين سنة 1932 م، عندما فصلته الدولة من عمادة كلية الآداب. فقد نشر لطه حسين مقالة، وجعل مؤلفها عميد الأدب، حاذفاً كلمة كلية. انظر: كمال الملاّخ، قاهر الظلام، دار الكتاب الجديد، القاهرة، 1973، ص 225.

(2) انظر النصوص الكاملة للمعركة الأدبية في: سامح كريم، معارك طه حسين الأدبية والفكرية، دار العلم، بيروت، 1977، ص 174 - 198.

قيمته الحقيقية... وإنك لتقرأ الناقد السكسوني فكأنّما تتخيل أمامك دليلاً يرشدك إلى رجل يعنيك أن تعامله وتطلع على جميع شأنه أو يرشدك إليه وهو على سجيته»[1]، وقد كان العقاد، المدافع عن الثقافة الأنجلو - سكسونية بطبيعة الحال، يهدف إلى أمرين متشابكين:

**الأمر الأول:** الإعلاء من مقاييس المدرسة التي ينتمي إليها، هذه المدرسة التي عرفت باسم «الديوان» التي بدأها مع زميليه المازني وعبد الرحمن شكري.

**الأمر الثاني:** الالتفاف على أعلام المدرسة اللاتينية في الأدب العربي، ومحاولة التقليل من أهمية إبداعهم ونقدهم. فلم يرغب العقاد في الهجوم على ما كتبه الجميّل عن شوقي، ولكنه أراد أن يهاجم المدرسة التي أعطت الجميّل مقاييسه النقدية، مثلما أراد أن يكرِّر هجومه على خصمه شوقي. ويبدو أن طه حسين قد أدرك ذلك، فكان حديثه، دفاعاً عن المناهج النقدية الفرنسية من جهة، وتوضيحاً «لنوايا» العقاد في الالتفاف حول أعلام هذه المدرسة بمهاجمة الينبوع الذي استقى منه هؤلاء مقاييسهم.

ومما يؤكِّد أنَّ مشروع الصاوي كان بمثابة ردّ اعتبار للتيار اللاتيني أنَّ جريدة الأهرام بمؤسِّسها بشارة تقلا، ورئيس تحريرها أنطون الجميّل، كانت تقف وراء هذا المشروع. فقد عرض الصاوي فكرة الكتاب كمشروع للاشتراك، وروّجت له الأهرام[2]، وكان إبراهيم

---

(1) معارك طه حسين الأدبية، ص 175.

(2) الصاوي، باريس، ص 6.

المازني (زميل العقاد) على ما يبدو معارضاً للمشروع، وهي معارضة تشكل امتداداً لموقف العقّاد الآنف الذكر.

أمَّا كتاب الصاوي «باريس» فهو حشد من الاقتباسات المتنوعة لأقوال الفرنسيين والأوروبيين والعرب في وصف هذه المدينة. وهي اقتباسات متحيزة، بمعنى أنَّها لا تقف إلَّا عند الإيجابي المشرق في هذه المدينة، وقد كان يجب، لو كان الصاوي محايداً، أن يقتبس الآراء التي تقف من باريس الموقف النقيض. ولكن مثل هذا العمل، يخرج مشروع الصاوي عن هدفه الدعائي، ويتنافى مع ردّ الاعتبار الذي يسعى الصاوي لتحقيقه.

يفتتح الصاوي كتابه بمقالة عنوانها «باريس الحكم العدل»، وهو في هذه العنونة المقصودة يؤكِّد هدفه في الردّ على من ينتقص من باريس، ويقلِّل من أهمية الصالونات الأدبية فيها، ويجعل الأجواء الفكرية فيها أشبه بالموضات في عالم الأزياء[1]. لهذا يقول عن باريس: «بلد لا غنى لرجل مفكر أو فنان من أي جنس كان، عن العيش فيه زمناً ما عيشة مجدية لأن باريس هي اليوم ما كانت عليه يوماً الإسكندرية أو أثينا أو روما، يؤمّها العلماء والأدباء والشعراء والفنَّانون من كل أنحاء الدنيا... فباريس الآن عاصمة العالم يتعاون فيها العالم كله فكرياً وفنياً ولا مراء فإنَّ باريس هي سيدة الدنيا في الفنون الجميلة، وعلى رأس العالم في العلوم والآداب، ولا يوجد ممثل أو مغنية أو فنان أو كاتب إلَّا وهو مضطرّ أن يقصد باريس ليعرض بضاعته عليها ويطلب إليها الحكم فيها»[2].

---

(1) انظر: العقاد، حياة قلم، كتاب الهلال، العدد 165 (1964م)، ص 345– 346.

(2) الصاوي، باريس، ص 4.

لقد شاعت وجهة النظر هذه في أدب القرن الثامن عشر الأوروبي تجاه باريس. فقد صوّرت باريس أثينا الجديدة، على أنّها وطن لكل المثقفين. لأن الفنان لا يشعر فيها بالقيود على الإطلاق، سواء كانت القيود سياسية أم اجتماعية[1]، ولعلَّ مما يؤكِّد تبنِّي الصاوي لوجهة نظر الأوروبيين أنه اقتصر على ذكر الإسكندرية وأثينا وروما، ولم يذكر الحواضر العربية الإسلامية مثل بغداد أو قرطبة. أما بقية العنوانات التي تتضمنها فاتحة الكتاب فتؤكِّد ذلك الانطباع الذي أشرنا إليه، فهذه هي «باريس الساحرة»، «وباريس التي لا تضارع»، «روح البلدان»، «مدينة النور»، «باريس الكل في الكل». ولم يكن مهماً في نظر الصاوي أن يعرّف القارئ بهؤلاء الذين يقتبس أقوالهم، أو أن يشير إلى أسماء كتبهم. لأن الصاوي في موقف المحامي الذي يريد أن يكثر من شهود الإثبات من غير أن يثير حولهم شيئاً من الشبهات.

أمَّا تنظيم الكتاب من الناحية المنهجية، فيكشف عن رغبة الصاوي في بنائه بناء قصصياً، لأن الفصل الذي يلي الفاتحة يحمل عنوان «إلى باريس»، أمَّا الفصل الأخير فعنوانه «وداع باريس». وبين الذهاب إلى هناك والعودة تعالج بقية الفصول جوانب مختلفة من الحياة الباريسية تحمل عنوانات مثل: سرّ باريس، الحياة في باريس، صور في الحيّ اللاتيني، علوم وفنون، ذكريات أعياد باريس، مدينة السلوى والنسيان، سحر باريس. ولعلَّ الإشارة إلى طابع الإثارة في تلك العنوانات يغدو من نافلة القول، هذه الإثارة التي تريد ربط

---

(1) راجع حول هذا الموضوع:

Von Sirgfried Jüttner, Paris Bilder des 18. Jahrhunderts. Eine Skizze. In: Deutshe vierteljahrschrift fur Literaturwissenschaft and Geistesgeschichte. Stuttgart. 1972. Pp. 172- 202.

باريس في ذهن القارئ بالمتعة والحيوية وإضفاء طابع خاص عليها يغلفها بالسحر والجاذبية. ولعل أفضل ما يؤكّد تأثير هذا الكتاب في طالب العلم ذي النزعة الأكاديمية، فضلاً عن القارئ العادي، هو ما يشير إليه سامي الدهان الذي ذهب على ما يبدو في الأربعينيات من القرن الماضي للحصول على الدكتوراه من السوربون، فكتب يقول:

«لقد قرأ قبل أن يسير إلى الغرب كتاب زكي مبارك عن باريس، وكتاب الصاوي عنها، لذلك سحرته هذه المدينة، وأخذت من لبّه، فقامت مقام المرأة من قلبه، واحتلت كل شيء في جوانحه، وغدت عروس أحلامه»[1].

إن قراءة الدهان لما كتبه الصاوي عن باريس، وتأثّره به، حتى غدت باريس عروس أحلامه يدلّ على أن أثر الكتاب تجاوز الحدود الإقليمية، كما يشير إلى المرجعية التي اكتسبها الكتاب في أوساط المثقفين العرب، لدرجة أن مصطفى أمين أشار إلى أن الصاوي « كان يتحدث عن باريس كأنّه أحد أبنائها، وكان يكتب عن فرنسا وكأنّه الابن الشرعي لجان دارك»[2].

يحشد الصاوي في «باريس» مجموعة من أقوال المثقفين العرب الذين درسوا في باريس أمثال الطهطاوي، شوقي، أحمد ضيف، طه حسين، محمد تيمور، مصطفى عبد الرازق، محمد حسين هيكل، زكي مبارك، منصور فهمي، محجوب ثابت، وأنطون الجميّل (وهو

(1) سامي الدهان، درب الشوك، دار صادر، بيروت، 1969، ص 14.
(2) مصطفى أمين، أسماء لا تموت، ص 103.

الوحيد من العرب غير المصريين). ويفرد لمجد الدين حفني ناصف مقالة مهمة بعنوان «مصر تخرجت على باريس»، حيث يحصي ناصف أسماء الذين درسوا في باريس من الأمراء والوزراء والعلماء والفلكيين والمهندسين والأطباء ورجال الحرب والقانون وعلماء الاجتماع والشعراء والمترجمين والصحفيين ورجال البلاط، والاقتصاد وأساتذة الجامعة ورجال الفن والتعليم[1].

أمّا المقالات التي كتبها الصاوي نفسه عن باريس في الكتاب، فهي تشكِّل أقل المقالات أهمية وأكثرها ذاتية في الوقت نفسه. فهي في مجموعها تروي كيف سافر الصاوي سنة 1927 إلى باريس وتتحدث عن بعض الذكريات أثناء هذا السفر، لعل أكثرها غرابة العلاقة التي نشأت بينه وبين أحد حاخامات اليهود الذين أسسوا مدينة تل أبيب[2]. ولعلَّ ما يبعث على الغرابة في هذا هو نبرة الإعجاب التي يتحدث بها الصاوي عن مشروع تل أبيب، فقد تقبَّل برضى بركات الحاخام، وتقبَّل دعوته إلى زيارة تل أبيب، وشكر له بطاقته التي ستفتح أمامه الأبواب هناك؟؟.

ولعلَّ كتاب الصاوي الآخر «مأساة فرنسا»[3] الذي صدر أثناء الحرب العالمية الثانية يؤكِّد هذا أيضاً، إذ يرتكز الصاوي في بنائه لمحتوى الكتاب على كتاب France Andre Maurois (1885 - 1967) وعنوانه Tragédieen France الذي يحاول أن يجعل من الكتاب قصيدة رثاء لباريس. أما إسهام الصاوي في الكتاب فهو لا يتعدَّى أيضاً الذكريات الذاتية التي تتراوح هنا بين الحزن الشديد على «أمّ الحرية»

(1) الصاوي، باريس، ص 268- 271.

(2) المصدر نفسه، ص 26- 27.

(3) الصاوي، مأساة فرنسا، دار المعارف، القاهرة، بلا. ت.

وأعيادهـا الفرحـة بمغامـرات طريفـة، مـن غـير أن يربـط الصـاوي بـين الخـاصّ والعـامّ.

ولكـي يتضـح البعـد الدعـاوي في كتابـات الصـاوي يمكـن أن نقـارن بينهـا وبـين كتـاب الأمـير عـلي عبـد العزيـز الـذي كان دبلوماسـياً سـورياً في باريـس وهـو بعنـوان «كنـت في باريـس عـام 1939- 1945. فرنسـا في عهـد الاحتـلال الألمـاني»[1].

لا يصـدر الكتاب السـابق الذكر عن رؤية منبهرة بالفرنسـيين، ولا يهدف المؤلـف إلى كتابـة قصيـدة رثـاء في باريـس، يحـاول أن يبرز مـن خلالها عظمة باريـس لحظـة السـقوط والانهيـار، كـما أنـه لا يتـورط في «مديـح» النازيين، رغـم أنـه كما يذكر كان قد سبق لـه الدراسـة في ألمانيا. يسـجّل المؤلف الكثير مـن النقـاط السـلبية التـي خبرها أثنـاء إقامتـه في باريـس، ويركّز عـلى معاناة العـرب وبخاصة السـوريين منهم، فهـم مضطهدون من الحكومة الفرنسـية، ومحتقـرون مـن الألمـان، لكونهـم رعايـا مسـتعمرة فرنسـية، عـلى الرغـم من الدعـاوة الألمانيـة المتعاطفـة مـع العـرب. ومثـل هـذا الوعـي جعـل المؤلّف ينبـه إلى البعـد الاسـتعماري في الوجه الفرنـسي، ويرفض هذا الجانـب القبيح منـه. أمّـا الجانب الـذي يتقبلـه فهو «فرنسـا التاريخيـة تلك التـي تعيش على ضفاف السـين بعماراتهـا البديعة وذوقها الفنان ورجالها المحسـنين للإنسـانية والحضـارة والفكر»[2].

أمّـا كتـاب «روابـط الفكـر والـروح بـين العـرب والفرنجة»[3] للشـاعر

---

(1) الأمير علي عبد العزيز، كنت في باريس عام 1939- 1945، فرنسا في عهد الاحتلال الألماني، مطبعة ابن زيدون، دمشق، ط 1، بلا. ت.

(2) المصدر نفسه، ص 123.

(3) الياس أبو شبكة، روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة، دار المكشوف، بيروت، ط 2، 1959. (وسيشار له: أبو شبكة، روابط).

اللبناني إلياس أبو شبكة (1903- 1947) الصادر سنة 1943. فهو يشترك في توجّهه العام مع كتاب الصاوي «باريس» وإن كان يختلف عنه في الوسيلة التي يحقّق بها هذا التوجّه. فإذا كان كتاب الصاوي يهدف إلى إبراز أهمية باريس عبر حديث الكثيرين عنها، فإنَّ كتاب أبي شبكة يريد أن يصل إلى الغاية نفسها عن طريق إبراز أهمية الثقافة الفرنسية في العالم العربي. تلقَّى أبو شبكة تعليمه في معهد عين طورة الذي أُنشئ في سنة 1734 لنشر الثقافة الفرنسية وللقضاء على النفوذ الإيطالي ثقافياً وتبشيرياً. من أجل هذا كان تعلُّق أبي شبكة بالثقافة الفرنسية واسعاً. وكانت معظم مقالاته تدور حول الأدب الفرنسي وأعلامه أمثال: فيكتور هوجو، لامرتين، ألفرد دي موسيه، جورج صاند، بول ڤاليري، سنت بوف.. إلخ، ولعله ليس من قبيل المصادفة أن يكون توقيت صدور الكتاب سنة 1943. يتزامن مع هزيمة فرنسا على الصعيد العسكري، فجاء الكتاب بمثابة نوع من ردّ الاعتبار لها على الصعيد الفكري. يفتتح أبو شبكة حديثه بالإشادة المطلقة بفرنسا[1] ودورها على الصعيد الثقافي، وبأثرها في آداب العالم جميعاً فيقول:

«وقد لا نخطئ إذا قلنا إن فرنسا هي ثدي العالم، ومعظم الحركات الاجتماعية والسياسية والأدبية رضعت من هذا الثدي... فلفرنسا الفضل الأكبر على جميع الحركات الأدبية التي قامت في أوروبا أولاً وفي سائر بقاع الأرض أخيراً. فإن تكن فرنسا اهتدت في آداب الأمم الأخرى إلى غذاء قوي لها فقد أدَّت

(1) انظر: رزوق فرح رزوق، الياس أبو شبكة وشعره، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط 2، 1986. ص 63.

إلى هـذه الآداب خدمـات لم يكـن لهـا غنـى عنهـا إذ نشرتهـا في جميـع أجـواء الأرض. فلـولا فرنسـا لم يكـن لآداب الأمـم هـذا الذيـوع العظيـم في مشـارق الأرض ومغاربهـا»[1].

لم يتوقـف أبـو شـبكة في دفاعـه عـن «فرنسـا الأدبيـة»، فـتراه يدافـع بشـكل واضـح عـن سياسـة فرنسـا، فهـو يثنـي عـلى غـزو نابليـون لمـصر وعـلى دور الإرسـاليات التبشـيرية في سـوريا ولبنـان، ويَعُـدّ الغـزو والتبشـير حلقـة متصلـة في سـبيل ربـط المـشرق العـربي بالغـرب[2]. وتـراه يدافـع عـن الاسـتعمار الفرنـسي ويعـدّه نوعـاً مـن أنـواع التحريـر للبلـدان التـي اسـتعمرت[3]. عـلى أن أخطـر مـا في الكتـاب ليـس هـذا، فـإنَّ مثـل هـذا الدفـاع عـن المصالـح الفرنسـية مرهـون بظـروف سياسـية يمكـن التنبّـه لـه ولهـا. ولكـن وجهـة نظـر أبي شـبكة في علاقـة التأثُّـر والتأثـير هي أكثـر جوانـب الكتـاب خطـراً، فـإنَّ كل صفحـة مـن صفحـات الكتـاب لا تـكاد تخلـو مـن حكـم عـام فيـما يتعلّـق بهـذه المسـألة. أمَّـا وجهـة نظـر أبي شـبكة في هـذا الموضـوع فهـي ترتكـز عـلى دعامتـين:

حـصر الأثـر الغـربي بالأثـر الفرنـسي. فهـو لم يتجاهـل التأثـيرات الأوروبيـة الأخـرى في الأدب العـربي الحديـث فحسـب، ولكنـه أشـار إلى صعوبـة التلاقـح بـين «العقليـة العربيـة والعقليـة الأوروبيـة» (غـير الفرنسـية). وإذا كان مثـل هـذا التفكـير مسـتغرباً عـلى صعيـد المنهـج النقـدي المقـارن. فقـد كان في تلـك الفـترة عـلى مـا يبـدو رائجـاً وبخاصـة في دعـوة طـه حسـين إلى حضـارة حـوض البحـر المتوسـط التـي تمثـل ذروة

---

(1) أبو شبكة، روابط، ص 7– 8.

(2) المصدر نفسه، ص 45– 47.

(3) المصدر نفسه، ص 60– 61.

الدعوة إلى هذا الربط. يقول أبو شبكة مردداً أفكار طه حسين:

«وثمة حقيقة لا بدَّ من التنويه بها، وهي أن الاتحاد الفكري الوثيق بين فرنسا والشرق يقوم على حقيقة راهنة هي ذلك التشابه بينهما في الجوّ والتربة... وبديهي أن وحدة المناخ تكون وحدة في المزاج، يصدر عنها وحدة في الشعور والتفكير. فالتربة التي تمتدّ على هذه السواحل من هذا الأبيض في هذا النطاق الجغرافي... هي تربة واحدة، والجوّ الذي يشملها هو جوّ واحد. وثمة عاملان أساسيان عميقان في تأصيل جذور اللغة الفرنسية في هذا الشرق، أحدهما أن التقاليد الفرنسية الثقافية توجه فرنسا نحو الشعور الكوني، فالفرنسي يعتقد اعتقاداً وطيداً، اعتقاداً طبيعياً وعفوياً بأنَّ ثمة حقيقة إنسانية لا تختلف باختلاف طبائع الناس... أمَّا العامل الآخر فهو اكتسابي جاء من الأحداث السياسية والاجتماعية التي تمثَّلت على مسرح الشرق... حين استولت فرنسا على جزيرتي قبرص ورودوس فازدهرت فيها الفنون والآداب الفرنسية مطيّبة بأعراف الشرق»(1).

أمَّا الدعامة الثانية التي تقوم عليها وجهة نظر أبي شبكة، فهي منبثقة من الأولى، وهي تتلخص في استعداد الشرق العربي لكي يكون متلقّياً ناجحاً فحسب، قادراً على استيعاب أبعاد الفكر الفرنسي والتفاعل معه، لأن الثقافة الفرنسية هي التي أعطت شرارة التفاعل من أجل الإبداع على الصعيد العربي، فلا يكتفي أبو شبكة

---

(1) أبو شبكة، روابط، ص 148– 149، ينقل أبو شبكة رأياً لعثمان أمين، انظر: ص 147. ويروي أنيس منصور آراء مشابهة لعثمان أمين قالها في ندوة العقاد. انظر: في صالون العقاد كانت لنا أيام، دار الشروق بيروت، 1983 م، ص 114– 115.

بإرجاع «خير» ما في الأدب العربي الحديث إلى تأثير تلك الثقافة، بل هو يرى أن هذا الأدب ما كان ليتطور لولا وجود هذه الثقافة، ففرنسا الأدبية حية في كل أرض يستنشق فيها روح إنساني، وحياتها هذه كافية للقيام بجميع المهمات الكبرى[1]. وإذا كان كتاب أبي شبكة يحاول أن يقيم رابطاً من الفكر والروح بين العرب والفرنجة، عبر تتبّع انتقائي لمظاهر هذه العلاقة في جوانبها المختلفة، فإنَّ كتاب عبد الرحمن بدوي «الحور والنور»[2] يسعى لكي يوطِّد هذه العلاقة عبر ربط متعمد واضح بين مصر ولبنان من جهة، وفرنسا من جهة أخرى، وذلك عبر اختياره لامرأة لبنانية يسمِّيها سلوى، يتبادل معها الرسائل أثناء زيارته إلى فرنسا. وإذا كان الطابع «العلمي» عند أبي شبكة يجعله مسرفاً في تغليب العام على الخاص في محاولته توكيد هذه الرابطة، وكان الطابع الدعائي عند الصاوي من قبل يجعله يتّكئ على تجارب الآخرين، بغية الإقناع، لأن تجربته الذاتية تشكو من القصور والسذاجة، فإنَّ بدوي يسعى عبر تغليبه الذاتي والخاص إلى الكشف عن البُعد الوجداني الذي يربطه شخصياً بالثقافة الفرنسية، هذا البعد الذي جعله لا يختار على الصعيد العاطفي، إلَّا سيدة تقدِّس الثقافة الفرنسية، وتؤمن بها فكراً وطريقة حياة.

ومن اللافت للنظر أن الصاوي وأبا شبكة وبدوي يقفون من الحضارة العربية (في هذه الكتب) موقفاً رافضاً، وإن كان هذا الموقف يتفاوت من حيث مداه وأسبابه، وموقفاً إعلائياً تقديسياً من الثقافة الفرنسية. فبدوي يخاطب سلوى من إسبانيا، وقد استيقظت فيه تبعاً للشعور بالجمال الفني

(1) أبو شبكة، روابط، ص 17.

(2) عبد الرحمن بدوي، الحور والنور، وكالة المطبوعات. دار القلم. الكويت – بيروت 1979 م. (وسيشار للكتاب: بدوي، الحور والنور).

وللإحساس بوطأة المأساة، مشاعر الإيمان «لأول مرة بجلال الروح العربية التي أبدعت روائع هذا البلد العجيب»[1] قائلاً لها:

«وأنا أعلم أنك تكرهين الروح العربية وكل ما يتّصل بها ويصدر عنها، وأعلم أنك استشعرت من دوافع حبك إيّاي هذه المشاركة بينك وبيني في هذا الشعور... ستقولين إن هذه مني نكسة بل خيانة لرسالة التنوير التي أخذت على عاتقي التبشير بها»[2]. من أجل ذلك يعلن بدوي أنه مدين للثقافة الفرنسية (إلى جانب الألمانية التي تذكر هنا بسرعة) بالتغير الروحي العميق. فقد استطاع معبوده رينان أن يبدله مخلوقاً آخر «لا يهتدي بغير نور العقل، وإذا به ينهال على الأصنام العتيقة فيحطمها تحطيماً، ويطهر كعبة روحه من كلّ أثر عتيق»[3]، ولهذا فقد كان دَيْنه لرينان من بين الدوافع التي حملته على زيارة باريس لكي «يحج إلى قبره وآثاره ومواطئ أقدامه. وآية ذلك أنّني لم أكد أدحض النوم عن جفوني مع أول صباح في باريس حتى هرعت لزيارة مقاماته الروحية وآثاره»[4].

ولكن المتأمل لموقف بدوي يجد أنه قام بنوع من الاستبدال الثقافي، بمعنى أنه رفض «الأصنام العتيقة» ليقدّس «الأصنام الجديدة». ولعلَّ موقفه التقديسي من رينان، يتضح في تبنّي بدوي لنظرة رينان إلى العالم التي قسّم من خلالها البشر إلى عروق متفوقة ودونية[5]. كما في كتابه

(1) بدوي، الحور والنور، ص 254– 255.
(2) المصدر نفسه، ص 254– 255.
(3) المصدر نفسه، ص 4.
(4) المصدر نفسه، ص 4.
(5) انظر التحليل الدقيق لموقف رينان في كتاب إدوارد سعيد، الاستشراق. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1981، ص 146– 166.

«الموت والعبقرية» الصادر في طبعته الأولى سنة 1945[1]، أي قبل سنتين من زيارته لباريس[2]. من أجل ذلك، وحتى لا يُنسب بدوي للعقلية السامية، يتحدث عن باريس وفرنسا من منظار فرنسي[3]، إذ تتلاشى الأمكنة الحاضرة، وتحل محلها الأمكنة الباريسية العتيقة. وحرص بدوي على رؤية باريس الغابرة، هو لون من ألوان التميُّز، لأنه لم يذهب إلى هناك من أجل المتعة العابرة والسياحة، بل ليرى عن كثب الموطن الذي أبدله مخلوقاً لا يهتدي بغير نور العقل. فلا عجب أن يتحدث بدوي أكثر ما يتحدث عن المقابر في باريس، لأنها المنطلق الذي يسمح له بالحديث الواسع عن إعجابه برموز الثقافة في فرنسا فيقول:

«وما أروع المقابر في باريس!... فهنا بساطة المقبرة وجلالة المقبور، وهنا أطياف الماضي القريب تتواثب أمام المخيلة عامرة بالحياة، عامرة بالأنفاس الحارة. القبر متواضع، لكنه بُنيَ بحجارة من إعجاب، والأزهار قليلة ولكنها تندى بدموع المحزونين، وتُسقى من قلوب العاشقين، والطرقات لزبة خشنة، بيد أنها مرصوفة بأجمل الذكريات»[4]. وبغضّ النظر عمَّا يحمله هذا الحديث من عشق المريد لشيخه، وعمَّا يكتنف هذا العشق في كثير من الأحيان من تقديس وطاعة فإنَّ صفحات الكتاب مملوءة بالكثير من المعلومات

---

(1) زار بدوي باريس للمرة الأولى كما يذكر سنة 1947. انظر الحور والنور، ص 43.

(2) بدوي، الموت والعبقرية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 2، 1962، ص 13.

(3) لعلَّ موقف بدوي من التونسيين يمثل موقفه من الثقافة الفرنسية. فهو يقول عنهم: «في هذا البلد المسكين الذي وجد أهله في المطار لا يرطنون إلّا الفرنسية ويأبون أن يجيبوا عن سؤالي إياهم باللغة العربية مع أنهم من غمار الشعب. فيا الله! ما أحق هؤلاء بالرثاء»، ص 5. وهو موقف غني عن التعليق إذ إن غضب بدوي المنصبّ على غمار الشعب الذي يزاحم «الخاصة» عندما تتحدث بالفرنسية، أنساه أن يتحدث عن علة ذلك وعن دور الاستعمار الفرنسي في هذا الأمر!

(4) بدوي، الحور والنور، ص 33- 34.

عـن الكثـير من الشـخصيات الفرنسـية والأوروبية، مثل رينـان، وغادة الكاميليـا، والشـاعر الألماني ريلكه في مرحلته الباريسـية، وشـاتوبريان، وراسـين، ولامرتـين[1]، مثلـما يتحـدث عـن الكاتدرائيـات مثل كنيسـة سـان سـفران، وكاتدرائيـة شـارتر، والهيكل المقـدس، وجبـل القديس ميخائيـل[2]. يتحـدّث بـدوي عـن هـؤلاء الأشـخاص وعـن تلـك الأماكـن بنـبرة وجدانيـة تصـل حـد الإعجـاب والتقديـس، ومـن غير شـك فـإنَّ سـطوع هذه النـبرة الوجدانيـة - العاطفيـة في الكتـاب، التي تتمثـل أول مـا تتمثـل في «الحور والنـور» وهو عنـوان يمكـن أن يكون مرادفـاً للجنـة، أن سـطوع هـذه النـبرة طبيعـي ومنطقـي ويعـود لأمرين:

**الأول**: أن الإكبـار مـن قيمـة الثقافـة الفرنسـية ورموزهـا، هـو نـوع مـن التعظيـم غـير المبـاشر للمؤلِّـف نفسـه. فقـد عـدَّ هـؤلاء الأشـخاص بمثابة الـزاد الروحـي لـه، فعندهـم تعلَّـم، وعنهـم أخـذ أصـول التفكـير، فـكان لا بـدَّ أن يقـف منهـم هـذا الموقـف غـير النقـدي، عـلى عكـس موقفـه تمامـاً مـن الحضـارة العربيـة وروادها.

**الثـاني**: أن ذهابـه إلى فرنسـا كان بمثابـة رحلـة دينيـة كرحلـة الحـج. وإشـارته المختلفـة إلى تقديـس الأمكنـة، وإن كانـت تحـاول أن تعطـي لمعنـى القداسـة منحـى مختلفـاً تؤكِّـد حرصـه عـلى أن تتـمّ علاقتـه بباريـس عـبر هـذا الإطـار، فقـد غـادر باريـس وهـو يقـول:

«في يـدي جمـرة، وفي رأسي خمـرة، والحـج أضنـاني فأيـن العمـرة؟
عشـت في نعيـم الجحيـم، فمَـن لي بجحيـم النعيـم»[3]؟

(1) الحور والنور، ص 33- 36، 36- 43، 107- 134، 135- 138، 148- 163، 171- 180.
(2) المصدر نفسه، ص 4- 9، 20- 22، 27- 32، 140- 146، 205- 212.
(3) المصدر نفسه، ص 215.

لقد تحقَّق إذن له، في زيارته لباريس، ما أراد. فالجمرة هي نار المعرفة المقدسة، والخمرة هي النشوة الوجدانية التي اكتسبها من زيارة الأماكن المقدسة، وإذا أخذنا بالمدلول اللغوي للحج وهو زيارة العظيم، وللعمرة التي تعني الزيارة فحسب، أدركنا الفرق الواضح في نظرة بدوي إلى فرنسا وإلى غيرها من الأماكن الأوروبية التي زارها فيما بعد مثل إسبانيا وسويسرا.

وإذا كانت رؤية عبد الرحمن بدوي مثالية في نظرتها لباريس وللثقافة الفرنسية وتمزج ين الموقف الفكري والوجداني، بحيث تغدو باريس امتداداً للمرأة اللبنانية المعشوقة، ويصبح الانتماء الروحي إلى لبنان ومن ثم إلى فرنسا أمراً طبيعياً، فإنَّ كتاب الشاعر والناقد اللبناني عصام محفوظ «مشاهدات ناقد عربي في باريس»[1]، الذي يمثل فترة إقامته في العاصمة الفرنسية 1977- 1980، يشكِّل وجهة نظر لمستغرب (عكس مستشرق)، لتكون وجهة النظر هذه في إطار موازٍ لدائرة الاستشراق[2]، امتداداً لما يطالب به بعض المفكّرين العرب من ضرورة إنشاء علم جديد يقابل الاستشراق، يدرس الحضارة الغربية دراسة علمية موضوعية، ويرفض اعتبار الحضارة الأوروبية مقياساً لكل الحضارات، ومصدراً لكل التطورات[3]. وإذا كان من الصعب الزعم بأنَّ كتاب محفوظ يجسّد مثل هذا الطموح، باعتبار أن الكتاب مشاهدات تحوي أبعاداً يمتزج فيها الموقف الذاتي بالرؤية الانطباعية بالموقف الأيديولوجي، فإنَّ الكتاب يظل يعتقد

(1) عصام محفوظ، مشاهدات ناقد عربي في باريس، دار الباحث، بيروت، 1981.

(2) المصدر نفسه، ص 4.

(3) انظر حول هذا الموضوع: حسن حنفي، التراث والتجديد، موقف من التراث القديم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص 63- 64.

أن باريس أهم عاصمة أوروبية[1]. يقف الكتاب عند مجموعة من المظاهر تشكّل في مجموعها رؤية غير منبهرة لما يحدث في باريس. فقد تخلص الكتاب من الحديث عن مطلق الغرب الساحر والفاتن وصار الحديث يتناول ظواهر إيجابية وسلبية مع محاولة تعليل ذلك قدر المستطاع.

يمكن تقسيم الكتاب إلى محورين كبيرين، يتناول المحور الأول، كيف ترى باريس العرب، وكيف تنظر إلى قضاياهم، أمَّا المحور الثاني فيحاول أن يظهر كيف يرى العربي باريس، وكيف ينظر إلى أبعادها. على صعيد المحور الأول، تختلط مجموعة من العوامل تجعل القول بوجود نظرة واحدة أمراً صعباً. أمَّا على صعيد المحور الثاني فهو يتحدث عن الشعراء العرب الذين يكتبون بالفرنسية من غير أن يشعر الواحد منهم بأنَّه فرنسي. إن اللافت للنظر في كل هذه الموضوعات هو أن باريس وإن كانت مهمة، قد أصبحت مكاناً قابلاً للنقد، يحلّل الدارس أبعاده وزواياه من غير تحيُّز أو انبهار. ومثل هذا نجده في «أوراق باريس»[2] لميشال عاصي. الذي كانت أوراقه مشاهد حية في العين، وانطباعاته نابضة في القلب، «شأنها شأن عشرات المشاهد والصور والانطباعات التي تعرض لكل أجنبي يؤم باريس أو أية حاضرة أوروبية أخرى»[3]. لقد تساوت باريس مع العواصم الأوروبية الأخرى. وأصبحت مدينة يمكن أن يكتب عنها بغير تهويل. إذ حلت النبرة الوصفية العادية، واختفى الإنشاء الطاغي، ليحل محلّه النقد والتفحُّص والرفض في كثير من الأحيان.

---

(1) عصام محفوظ، مشاهدات ناقد عربي في باريس، ص 5.

(2) ميشال عاصي، أوراق باريس، دار المفيد، بيروت، 1982.

(3) المصدر نفسه، ص 7.

# باريس في الشعر العربي الحديث[1]

لمدينة باريس في الأدب الأوروبي مكانة متميزة، لا تنافسها فيها مدينة أوروبيَّة أخرى، فقد ظلَّت هذه المدينة محوراً من محاور الأدب والفنّ في الغرب الأوروبي، وبقيت تُصوّر على أنها المدينة العالميَّة التي تجمع بين الفوضى والقدرة على العطاء، كما تجمع بين التحضُّر والتسامح، والقلق والنشاط، والتطرّف[2]، لهذا رأى أحد الباحثين الألمان في مجال الدراسات الرومانية، Robert Minder في محاضرة ألقاها في الحادي والثلاثين من تشرين الأول سنة 1964م بعنوان:

Paris in der neueren franzoesischen Literatur (1770- 1890)

باريس في الأدب الفرنسي الجديد. (1770- 1890) أنَّ رسم ملامح صورة هذه المدينة «في وقت قصير يشبه القيام بتفريغ لماء البحر بالملعقة. لذا فقد كاد المحاضر يفقد شجاعته، لولا أنَّه يتَّخذ من علماء الكيمياء والأحياء مثلاً له، لأن أولئك يستطيعون من خلال تحليلهم

---

(1) نشرت هذه الدراسة في أبحاث اليرموك. المجلد 13 (1995) ص 61- 105

(2) مالكلم برادبري مدن الحداثة في: الحداثة (1890- 1930)، تحرير: مالكلم برادبري، جيمس ماكفارلن، ترجمة: مؤيد حسن فوزي بغداد، دار المأمون، 1987 م، ص103. انظر أيضاً:

Kristiaan Versluys, Three City Poets: Ril;e, Baudelaire and Verhaeren. In: Revue de Litterature Comparée 5 (1980) pp 283- 306.

لقطرة ماء، أو لقطرة دم، أن يدرسوا طبيعة تركيب معيّن»[1]، لقد كان مندر بذلك يشير إلى غزارة ما كتب عن هذه المدينة، وبخاصة أنه كان يكثر من الإشارة إلى كتاب Pierre Citron الذي يجمع بعض الشعر الفرنسي الذي قيل من باريس، في جزأين كبيرين[2].

ولم يكن الاهتمام الفرنسي، والغربي منفصلاً البتة عن تلك الأبعاد التي كانت فرنسا تسعى لتوكيدها في الإطار الأوروبي وغير الأوروبي، فقد نمت صورة فرنسا (وهي ليست غير باريس) في الأوساط الفنيّة والفكريّة في الغرب، من خلال ما ظلّت تتمتع به من قوة سحرية جاذبة. وقد عبّرت كلمات George Moore (1852– 1933) عن هذا الإعجاب عندما قال: «فرنسا! ترنّ هذه الكلمة في أُذني، وتشعّ أمام ناظري، فرنسا! إنّها توقظ كلّ أحاسيسي من الرقاد، إنّها كالصرخة التي يطلقها الرجل لتنبيه البحّارة عندما تكون السفينة على وشك الاقتراب من اليابسة: «الأرض أمامنا»! لقد عرفت أنّني لا بدّ من أن أذهب إلى فرنسا، وأعيش فيها، وأصبح فرنسياً. لم أكن أعرف متى وكيف، وكل ما كنت أعرفه هو أنّني لا بد من أن أذهب إلى فرنسا»[3].

أمّا خارج الإطار الأوروبي، أي في إطار توسُّع فرنسا الاستعماري وحرصها على خلق ثقافة فرانكفونية في مستعمراتها، فقد ظلّت باريس تصوّر على أنّها مركز جاذب للمثقّفين، ويجري الحديث عنها

---

(1) Paris in der neueren Franzoesischen Literatur (1770-1890) In: Akademie der Wissenschaft und der Literatur. Abhandlung der Klasse der Literatur. 1965. Nr 2p. 3- 31.

(2) Pierre Citron, la poésie de Paris dans la Litteratur Française de Rousseau à Baudelaire. 1961. Bd. 1483 p.bd 2. 530 P. Ibid. 4- 5.

(3) مدن الحداثة، ص 102، حيث يقتبس م. برادبري ما قالته الكاتبة الأمريكية Gertrude Stein «أميركا بلدي، وفرنسا بيتي»: (1874– 1946 م)

بعاطفية مسرفة، وبحنان، وتمجيد[1]، لأنَّها المدينة التي يشعر الفنان فيها بالاستقرار الروحي والإنساني[2].

لقد انبثقت صورة باريس في الشعر العربي الحديث، في سياق لا يكاد يختلف عن السياق الذي تبلورت فيه صورتها في إطار الثقافة الفرانكفونية، إذ كان الارتباط الروحي والثقافي بينها وبين المثقفين العرب، يمهِّد لبلورة صورتها باعتبارها «مدينة النور»، ويبدو أنه كان لكتابات الطهطاوي، والشدياق، وعلي مبارك، والمرّاش، ومحمد روحي الخالدي، ومحمد كرد علي، وقسطاكي الحمصي، وقاسم أمين، ومحمد حسين هيكل، وأحمد زكي باشا، وأحمد ضيف، ومحمد صبري

---

(1) انظر: حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً، بيروت، دمشق دار الفكر المعاصر، دار الفكر، 1992، ص 108- 113، حيث يتحدث عن مؤتمر عُقِدَ في السوربون من 22- 1984/5/26م، بمشاركة حوالى مئتين وخمسين باحثاً من مختلف أنحاء العالم، وكان يدور حول: باريس وظاهرة العواصم الأدبية: مفترق طرق أم حوار بين ثقافات.

(2) يمثل كتاب الصحفي المصري، أحمد الصاوي محمد، باريس، الصادر عن دار الكتب المصرية سنة 1933 جهداً دعائياً ضخماً يهدف إلى إعادة رسم الملامح الإيجابية لباريس، بعد أن كادت تتلاشى بفعل تفوق الثقافة الأنجلو سكسونية ومن الجدير بالذكر أن سقوط باريس في حزيران سنة 1940م عندما اجتاحتها الجيوش النازية، قد أثار جدلاً على صفحات «الرسالة» فقد تفجع على باريس: الزيات، وطه حسين، وزكي مبارك، الذي كتب في العدد 366 (1940) ص1116 مقالة بعنوان «أسرار الجزع على باريس»، وبيَّن فيها أن ذلك الجزع يعود إلى مثاليتها. وعندما ردّ عليه الطنطاوي غاضباً في العدد 368 (1940) ص1207 قائلاً: «قرأنا حنقين مقالك الذي تبكي فيه بلدة آثرت صلة هواك بملاهيها وحبّك لمعاهدها على صلتك بإخوانك الذين جرّعهم أبناء النور الصاب، وأوردهم شر مورد». عقبت «الرسالة» على مقالة الطنطاوي: «كان الأستاذ الطنطاوي حريّاً أن يفرّق بين فرنسا المستعمرة وفرنسا الأدبية المتمدّنة، فإنّه لو فعل لوافقنا على أن فرنسا الروحية هي الوطن الفكري لكل أديب». وقد كتب بعد ذلك عبد المنعم خلاف مقالة بعنوان: «مقتول يبكي على قاتله وفي غير الحب»، عدد 371 (1940) ص 1283- 1284، ونجيب العقيقي كتب مقالة بعنوان: «نحن وفرنسا: باكون شامتون» في العدد 372 (1940) ص 1320- 1321، وانظر أيضاً، علي شلش، اتجاهات الأدب ومعاركه في المجاملات الأدبية في مصر، 1939- 1952 م، القاهرة، الهيئة المصرية العامة، 1991، ص 214- 216.

السوربوني، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، وزكي مبارك، ومحمد تيمور... إلخ وكلهم درسوا في باريس أو أقاموا فيها[1]، كان لتلك الكتابات دور في إضفاء الطابع المثالي على هذه المدينة، على نحو يضفي عليها طابع القداسة، لأن عملية تشكيل المكان تالية ومنبثقة عن الموقف الفكري الوجداني للفنان.

إنَّ الشاعر المصري حافظ إبراهيم، الذي زار باريس زيارة قصيرة لم تمكنه من التعرُّف إليها، يمكن أن يشكل مثالاً نموذجياً في هذا السياق، فحافظ إبراهيم، مترجم البؤساء[2]، أنشد في سنة 1904 قصيدة تحية واصف غالي بمناسبة نشر «حديقة الأزهار»، وهي مختارات مترجمة من الشعر العربي إلى الفرنسية. تبيَّن هذه القصيدة، مقدار جاذبية باريس لأنها مدينة الأدباء والمفكّرين من أمثال هوجو، ودي موسيه، ولامرتين، وزولا:

| | |
|---|---|
| غرستَ من زهرات الشرق طائفة | في أرض (هيجو) فكانت طرفة الجاني |
| سل (الفريد) و(لامرتين) هل جريا | مع الوليد أو الطائي بميدان |
| بلّغ إذا جئت (باريزا) أفاضلها | عنا التحيات واشفعها بشكران |
| وخُصَّ كاتبهم (زولا) بأطيبها | كيما يقابل إحسان بإحسان[3] |

(1) مجد الدين ناصف، مصر تخرجت على باريس، في أحمد الصاوي، باريس، ص 268- 271.

(2) ترجم حافظ هذه الرواية في جزأين سنة 1920 م، واستغرق العمل فيها مدة سنتين، وهي ترجمة مملوءة بالأخطاء نظراً لعدم تمكنه من الفرنسية. انظر: كوثر البحيري، أثر الأدب الفرنسي على القصة القصيرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة، 1985، ص107، ص 139- 146.

(3) ديوان حافظ إبراهيم، تحقيق: أحمد أمين وآخرين، بيروت 1969، 1/ 63- 67 وتحديداً: ص63، 64، 65، 66، وقد تحدَّث محمود غنيم في الأربعينيات عن باريس بقصيدة تبيِّن صلته الروحية بمكان لا يعرفه:

| | |
|---|---|
| ما ضرَّني إن لم أزرها طالباً | وقد اقتبست العلم ممَّن زارها |

الرسالة، العدد 376 (1940) ص 1456- 1457.

إن الحديث عن باريس يتمّ عبر إشارة احتفالية، تعلي من شأنها فتذكر أسماء أدبائها، ذكراً لا تعني معرفتهم، بل تؤكّد فكرة الانتشار بمفهوم المقارنين الفرنسيين لأنَّ إيميل زولا، الذي خصَّه الشاعر بالتحية كان قد توفي سنة 1902!

إنَّ هذا يقودنا إلى القول بأنَّ ظهور المدينة الأجنبية في الشعر العربي الإحيائي، مختلف، ولربما يكون سابقاً على ظهور المدينة العربية، التي ظلَّت عملية حضورها مرهونة في كثير من الأحيان بغيابها، أي عند تعرّضها للاحتلال، أو التدمير، أو عندما تحلّ كارثة طبيعية، لتكون عملية التشكيل المكاني في أبعادها الواعية، وغير الواعية، امتداداً للحظة الطللية، ففي الطلل تنتفي قيمة اللحظة الحاضرة، وتتّضح سطوة الماضي، لذا يلحظ قارئ قصائد رثاء المدن، في الشعر العربي، وهي مسكونة بروح الطلليّة، كيف كانت اللهفة على جزئيات المدينة المفقودة. تشكل اللحظة الحاضرة للمدينة التي فقدت مزاياها كلّها.

لقد تطوّرت صورة باريس في الشعر العربي الحديث، وكان تطوّرها دالاً على تطوُّر الوعي القومي الذي أخذ يقرأ الصورة من زوايا متعددة، تتداخل فيها العناصر الثقافية والوجدانيّة، والموضوعية والذاتية، لتكشف طبيعة صاحب الصورة، أكثر مما تكشف عن طبيعة الصورة نفسها[1]. ويمكن القول إنَّ هذا التطور قد عبَّر عن نفسه من خلال الأطر التالية:

1- باريس ذات البعد الجمالي الواحد

2- باريس امرأة.

3- باريس وإشكاليّة الرؤية الحضارية.

---

(1) حول ولادة الصورة وتشكلها في ضوء الدراسات المقارنة، انظر: سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي، دراسة مقارنة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1986 م ص 144- 162.

### 1- باريس ذات البُعد الجمالي الواحد

سبق أن ناقشنا ملامح هذا البُعد وأبعاده، وحاولنا أن نبيِّن مدى العلاقة بين هذه الصورة ذات الأبعاد المثالية، وبين الآفاق المعرفية التي طوَّرها الأدب العربي، وأشاعها. وإذا جاز أن أوضح الأمر باختصار شديد، أقول: إن تجربة فرانسيس مراش (1836- 1874) الباريسية القصيرة المنطوية على أبعاد رومانسية، التي تتمثَّل في هروبه الطوعي إلى مدينة يستطيع أن يحقق فيها ذاته، قد استطاعت أن تصبغ رؤية الشاعر العربي لهذه المدينة حقبة من الزمن، وأن تضع حجر الأساس لملامح باريس ذات البعد الجمالي الواحد، وكانت قصيدته النونية[1]، أكثر القصائد أهمية في هذا المجال، لأن المراش يعتمد في صياغة الجنّة على التصوُّر القرآني لها، ليبدو في النهاية سعيداً سعادة الطفل الذي يقف مرحاً يكتشف معالم الطبيعة الجميلة، لا كالمفكر الذي يوهمك، كما يفعل المراش في نثره، أن بينه وبين جمال الطبيعة هذا سراً غامضاً. أمَّا تجربة أحمد شوقي (1868- 1936) فتتلاقى مع تجربة المراش في الاحتفاء بباريس، وبغاب بولون، وتضفي عليها هي الأخرى، طابع القداسة عبر ربطها بالكعبة، إلَّا أن التجربة الشوقية تتفوق وتظل أكثر تأثيراً، بالنظر إلى الفرق الكبير في طبيعة التجربتين، من حيث الصياغة الفنية. لقد وُلدت هذه الصورة بعد أن أسهم «تخليص الإبريز في تلخيص باريز»، و«عَلَم الدين»، و«الساق على الساق فيما هو الفارياق»، و«صهريج اللؤلؤ»، و«السفر إلى المؤتمر»، و«الدنيا في باريس»، و«غرائب الغرب»، و«ومذكرات مسافر»، في رسم وتجسَيد ملامح تلك المدينة الجنّة، مما يكشف في الوقت نفسه قضايا حيوية تمس تحولات الثقافة العربية المعاصرة، وعلاقتها بالآخر.

---

(1) فرانسيس المراش، مشهد الأحوال، بيروت، المطبعة العالمية، 1883 ص 2- 22.

### 2- باريس امرأة

إذا كان شوقي يربط في شعره ملامح المدينة التي يحبها، بالمرأة العروس، ليقيم بذلك حالة من العلاقة الجمالية مع المدينة، تختلط فيها الأبعاد الذكورية، التي تصوِّر الشاعر فاتحاً، بالأبعاد السياحية التي تجعل حالة الاقتراب من المدينة، مقتصرة على نقاط الجمال فيها، كما في قصيدته الشهيرة عن مدينة «زحلة»[1]، فإن تصويره لحبه العميق الذي يكنّه لباريس، وهي تحاول صدّ هجمات الألمان في الحرب العالمية الأولى، قد جعله يصوِّرها امرأة تستعصي على الوصال، مضفياً عليها صفات المرأة النموذجية في الشعر العربي، عندما تكون مطلوبة، لا طالبة، غير أن ذلك الربط بين باريس والمرأة[2]، لم يكن ينطوي إلّا على رغبة في بلورة ملامح القداسة التي يضفيها شوقي عليها.

ولعلّ مَن يعرف تطور صورة المرأة الأوروبية في الأدب العربي الحديث وما تنطوي عليه هذه الصورة من خِفَّة، وشهوانية/ وتَحلّل، سيدرك دلالة ربط باريس بالمرأة الأوروبية للتوازي مع طبيعة صورتها.

إن تجربة كل من عبدالله فكري[3] (1834- 1889) وحفني ناصف (1855- 1919)، يمكن أن تشكِّل نقطة البداية في هذا المجال. فقد زار الشيخ الأزهري عبدالله فكري معظم العواصم الأوروبية، عند ذهابه لحضور مؤتمر المستشرقين في ستوكهلم سنة 1888، فتحدَّث عن تجربة له على النحو التالي:

---

(1) شوقي، الشوقيات 2/ ص 177- 180.

(2) المصدر نفسه، ص 80- 82.

(3) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، دار الفكر، ط 8 1983 ص 185- 204.

وهيفاء من آل الفرنج حجابها | على طالبي معروفها في الهوى سهل
تعلّقتُها لا في هواها مراقب | يُخاف ولا فيها على عاشق بخل
إذا أبصرت من ضرب باريز قطعة | من الأصفر الإبريز زلّ بها النعل
فلما تعارضنا الحديث تعرضت | لوصل ومن أمثالها يطلب الوصل
فَرحتُ بها في حيث لا عين عائن | ترانا ولا بعل هناك ولا أصل
وبت ولي سكران من خمر لحظها | وراح ثناياها ومن خدّها نُقل
وقمت ولم أعلم بما تحت ثوبها | وإن كان شيطاني له بيننا دخل[1]

تنتمي هذه المقطوعة إلى أصدق المحاولات الشعرية في منظومات فكري، بالنظر إلى ما يتميّز به عالمه الشعري من جفاف وتقليد. إذ ترسم هذه المقطوعة علاقة نمت على عجل، بين رجل مسلم وبين امرأة افرنجية، أمّا المرأة فهي سهلة، لا يصعب الوصول إليها، وبخاصة عندما ترى بريق الذهب الباريزي. وأمّا الرجل فقد وجد فيها حالة نموذجية للعلاقة التي لا تتولّد عنها تبعات ومسؤوليات، فليس ثمة رقيب، ولا تمنّع في الوصال، وليس هناك زوج أو عشيرة تحول بين الشاعر وبين المرأة. لهذا كان من الطبيعي أن تبدأ المرأة بالإشارة إلى الوصال، وأن تكون استجابة الرجل لهذه الإشارة، تمزج بين المتعة التي تنمُّ عن الرجولة، وبين الكفّ الذي لا يوصل إلى واحدة من السبع الموبقات!

أما حفني ناصيف[2]، الذي زار باريس سنة 1809 فقد قال في مقطوعة بعنوان «باريز»: «علمت (لويز) في آخر إقامته بنزلها أنه شاعر، فطلبت

(1) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ص 194.
(2) العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، كتاب الهلال 252، القاهرة، 1972، ص 21– 26.

إليـه أن يقـول شـيئاً بمناسـبة رحيله عنهـا فكتب عـلى الفور»:

وَدّعـــت بـاريـس وقـلـبـي بها عـنـد فـتـاة حـسـنـهـا يـفـتنُ
تـرنـو بمغـنـاطـيـس أحـداقـهـا فتُجـذبُ الأرواح والأعـيـن
الـدرّ مـن مـبـسـمـهـا يستحي وإن تـثـنّـت تـخـجـل الأغـصـن
الـشـيـخ يـغـدو في هـواهـا فتى وفي حـلاهـا يـفـصـح الألـكـن
يـروقـنـي في طـبـعـهـا أنّـهـا صـريـحـة تـظـهـر مـا تـبطـن
مـرآة مـا في قـلـبـهـا وجـهـهـا فـكـل شـيء عـنـدهـا مـعـلـن
سـكـنـت في مـنـزلـهـا بـرهـة مـن بـعـدهـا قـلـبـي لا يسكن
كـم في ربـى بـاريـز مـن غـادة حـسـنـاء لـكـن هـذه أحـسـن
صـورتـهـا تـنـطـق أن الـذي صـوّرهـا فـي صـنـعـه متقن
(لـويـز) نـور الله فـي أرضـه فـكـلّ مَـن أبـصـرهـا مـؤمـن[1]

تلتقـي لويـز في هـذا المقطـوع مـع الهيفـاء مـن آل الفرنـج، في كثـير مـن الصفـات الجماليـة، والخُلُقيـة، ولكـن المقطوعتـين تتنبهـان إلى خصيصـة مهمـة في نمـوذج المـرأة الغربيـة بـصرف النظـر عـن لفظـي المغناطيـس والجاذبيـة اللذيـن اسـتخدمهما حنفـي ناصـف ليتباهـى بـشيء مـن ثقافتـه العلميـة، فكلتـا المرأتـين تنتسـبان إلى حضـارة مختلفـة، لـذا تتميـزان بالصراحـة، والبراغماتيـة، والابتعـاد عـن ادّعـاء الحيـاء. أمّـا باريـس فهـي لا تتجـلى في المقطوعتـين، عـلى نحـو مبـاشر، وإن كانـت تشـكّل الخلفيـة التـي تـدور فيهـا مغامـرة البكـري، وتمنـح لهـذه المغامـرة أفقهـا المنطلـق. أمـا عنـد ناصـف فثمـة ربـط واضـح بـين المـرأة والمدينـة، فعبـارة «لويـز نـور الله»، تمنـح العلاقـة شـيئاً مـن القـوة، باعتبـار باريـس مدينـة النـور،

(1) شعر حفني ناصف، جمع: مجد الدين ناصف، القاهرة، دار المعارف، 1957، ص 150.

أمـا حضـور الشـيطان في نهايـة مقطوعـة البكـري، وتجـلّي الإيـمان في نهايـة المقطوعـة عنـد ناصـف، فذلـك يعـود إلى طبيعـة التجربـة التـي أرادهـا البكـري أن تكـون مغامـرة، في حـين صوّرهـا ناصـف عـلى أنهـا اقـتراب مـن نمـوذج حضـاري باهـر.

أمَّـا قصيـدة «في غابـة بولونيـا»[1] لخـير الديـن الـزركلي[2] (1893-1976)، التـي تحكـي تجربـة حـبّ في هـذا الغـاب والتـي تعـود إلى سـنة 1946، فتتشـكل التجربـة فيهـا لتكـون امتـداداً لتجربـة المـراش في قصيدتـه «حـرش بولونيـا»[3]، ولتجربـة أحمـد شـوقي في «غـاب بولـون»[4]، تحكـي قصيـدة المـراش قصـة حـب بـين الشـاعر وبـين فتـاة فرنسـية، تكون الغابـة مسرحهـا، لتتراجـع قصـة الحـب، وليغـرق المـراش في تفصيـلات الغـاب، ومـا يشـتمل عليـه مـن مظاهـر طبيعيـة خلابـة، ولتنتهـي عـلى نحـو يـكاد يحطّـم الحـبّ والغـاب معـاً، أمَّـا قصيـدة «غـاب بولونيـا» لشـوقي، فتجـيء تجسـيداً لزمـن مـضى يتمنّـى الشـاعر لـو يكـون قـادراً عـلى اسـتعادته، لهـذا تتلاشـى ملامـح الغـاب المكانيـة، لتـبرز قصّـة حـبّ مضـت، يسـعى الشـاعر كـي يسـتعيدها كـما يسـتعيد المـرء الحلـم. يسـتعيد الـزركلي ملامـح تجربتـه الباريسـية السـعيدة، مـن خـلال تغنّيـه بالذكريـات «إنَّـما الذكريـات عمـر ثـان»[5]، ليؤكّـد تقليـده لشـوقي الـذي كان يـرى

---

(1) ديوان الزركلي، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1980م، ص 293- 294.

(2) حول الزركلي انظر: تعريف شقيقه سليم الزركلي: ديوان الزركلي، ص 13- 20.

(3) المراش، مشهد الأحوال، ص 23- 25.

(4) الشوقيات، 2/ 27- 28.

(5) بيت الزركلي ص 193:

غـنِّ بـالـذكـريـات لا بـالأمـاني ... إنّمـا الـذكـريـات عـمـرٌ ثـان

وبيت شوقي، الشوقيات 3/ 158:

فـارفـع لنفسـك بعد موتك ذكرها ... فـالـذكـر لـلإنسـان عـمـرٌ ثـان.

أن «الذكر للإنسان عمر ثان»، ولتكون الذكريات معبراً لتجسيد حالة من الوقدة العاطفية، يتمنّى لو يظلّ قادراً على الاحتفاظ بها متوهّجة.

لقد كان غاب بولونيا باعثاً لهذه الوقدة بالنظر إلى كونه ملتقى العشاق:

كتل من خلائق الله تدفّق ... من كل جنّة زوجان
كل إلْفين بين صفين من ... زهر الأقاحي والرند ملتفّان
شغل الناس كل قيس بليلاه ... فما للفضول من سلطان[1]

إن حالة العشق التي يراها الزركلي، قد فجّرت في داخله بواعث الحبّ، لتتجسد باريس باعتبارها مدينة ترى في الحبّ غاية، وتتّخذ منه عقيدة:

هي باريس يا أميمة حِلٌّ ... للمحبين في حماها التداني
هي باريس يا أميمة ما شئـ ... ـت وما شاءه الهوى شرعان
ما على العاشقين فيها جناح ... أو يشقى في جنّةٍ عاشقان
المناجاة في حدائقها الخضـ ... ـر ترانيم والحديث أغاني
لتلاقي العيون نشوة خمر ... ولهمس القلوب وحي بيان
المنى ها هنا جنى لا الأماني ... والأماني مطيّة الحرمان[2]

باريس، مدينة الحرية وينبوع الحبّ، مكان تتحقق فيه الصبوات، لهذا تتحول مدينة باريس ليلاً إلى امرأة، لأن رؤية الحبّ دون اتحاد

---

(1) ديوان الزركلي: ص 293.

(2) المصدر نفسه، ص 294.

بالمحبّ هو بمثابة الموت، من هنا كان ذلك البحث الدؤوب عن الحبّ، وتجسيد ملامحه كي يتجسّد في امرأة، ليتمّ به تحقيق الانتصار على الزمن، الذي يحول بين الشاعر وتحقيق أمنياته:

| | |
|---|---|
| ضمّنا الليل بين جنحيه صدراً | فوق صدر وعربد الشديان |
| لي من ثغرها ومن شفتيها | رشفات من معسل ريان |
| جسدان انضما لزاماً فما تحـ | ـسب أن الذي ترى جسدان |
| فتناولتها فما أقصر | الليل علينا ونحن معتنقان |
| تتلوى وتستكين إلى أن | رفع الديك صوته بالأذان[1] |

أمّا عند محمد مهدي الجواهري[2] (1900- 1997) فتتبلور صورة باريس من خلال قصيدة طويلة تجمع، عندما تكتمل صورتها، بين امرأة ذات أبعاد ثلاثة هي: النضال، والجمال، والموسيقى:

| | |
|---|---|
| تعاليتِ باريس أمّ النضال | وأمّ الجَمال وأمّ النغم[3] |

لقد بدأ الجواهري بكتابة هذه القصيدة سنة 1948، غير أنها نشرت كاملة سنة [4]1972. أي بعد مرور ربع قرن تقريباً على زيارته لها، لهذا ستتكرّر جملة «تعاليت باريس» اثنتي عشر مرة، وسيكون تكرارها مؤشّراً على تهميش التجربة، وإبراز المدينة، حيث تغدو باريس امرأة خالدة تستطيع أن تجمع بين الأبعاد الثلاثة على مرّ الزمان. يبدأ الجواهري حديثه عن باريس، ذاكراً ثورتها، ونضالها، مشيراً إلى الثورة

(1) ديوان الزركلي، ص 294.

(2) حول الجواهري انظر: ذكرياتي، دمشق، دار الرافدين، 1988م.

(3) ديوان الجواهري، المجلد الثاني، بيروت، دار العودة، ط 3، 1982، ص 324.

(4) المصدر نفسه، ص 324.

الفرنسية وما رافقها من «ثلّ العروش» و«ضرب الوتين»، ليخلص إلى أن هذه الدماء قد منحت باريس، جمالاً وإشراقاً:

**تعاليت باريس في وجنتيك**
**يلوح جميلاً دم الثائرين**[1]

بعد ذلك يبدأ الجواهري بإبراز ملامح باريس الجمالية، التي تتخذ شكل امرأة جميلة منحها الدهر معالم الجمال الرفيع:

**جلت منك باريس كف الدهور**
**فتوناً مضمّخةً بالعطور**
**ودنيا تفور بنار ونور**
**بما يُتّقى ويُرجّى تمور**[2]

ثم يمضي الجواهري في بناء هذا التشكيل الأنثوي لباريس، فترى باريس امرأة تتوزّع بين اللذّة والحبّ، وترى الشاعر وهو يرسم ملامحها يمتلئ بمعاني التباهي بالرجولة، التي تتحدر إلى القصيدة من شعر الفخر. فتبدو باريس امرأة فاتنة[3] «يدغدغ» فيها النعيم العذاب، ثم تغدو امرأة ماجنة:

**تعاليت باريس من ماجنة!**
**وما فيها مجانتها ما يعاب**
**سوى أنها في كؤوس الشراب**

(1) ديوان الجواهري، ص 325.
(2) المصدر نفسه، ص 325.
(3) المصدر نفسه، ص 327.

وجمر الشفاه وبرد الرضاب
ترى كاذب العمر مثل الحباب
يخادع آونة آونة
وينسلّ كالعهر تحت الثياب[1]

ولكن المنطلق الذي ظلَّ الجواهري يتّكئ عليه في تصويره لباريس- المرأة المملوءة باللذة والشهوانية، يكاد ينبثق من «ألف ليلة وليلة» وما فيها من رؤى سحرية تعج باللذة، والغموض، والسحر. لقد كان الجواهري، وهو يستعرض ملامح هذه المدينة- المرأة، ويرصد تجليات الحب فيها، مثل شهريار، لأنَّه سيتحدث بعد ذلك من خلال قصيدته «شهرزاد»، عن أنيتا، المرأة التي أحبها هناك، لتتلاقى فيها أبعاد شهرزاد وباريس معاً. لهذا تغدو باريس في نهاية القصيدة امرأة فاتنة، تهدأ عند مجيء الصباح، في حين يمثل الشاعر دور الرجل القادر على اكتشاف الأنوثة ومعالم الجمال فيها.

تعاليت باريس إن الصباح
أطلّ فألقى عليك الوشاح
وضمّك تحت خضيب الجناح
وألفاك غافية فاستراح
على صدرك العطر الناعم وأنفاس برعمك الحالم[2]

في قصيدته «شهرزاد»[3] التي تتوقف عند أجمل مراقص باريس،

---

(1) ديوان الجواهري، ص 327.
(2) المصدر نفسه، ص 331.
(3) المصدر نفسه، ص 334– 341.

كما يقول الجواهري، تصبح أنيتا هي باريس، وستكون أنيتا، بكل ما تنطوي عليه من جمال وتناقضات مجسَّدة لرغبة الشاعر في اقتناص اللذة. وكي تتوافق أجواء المرقص مع أجواء «ألف ليلة وليلة» يبدأ الجواهري اكتشاف شهرزاد في الليل، لهذا يكون تغنِّي الجواهري بوجه الدجى وهو يخاطب أنيتا، المتماهية مع شهرزاد، تحقيقاً لجو المتعة الذي يتمنَّى أن يعيش فيه:

**إن وجه الدجى «أنيتا» تجلَّى**
**عن صباح من مقلتيك أطلا**[1]

تظل هذه المتعة متجدِّدة، لأنها تنبثق من عالم ساحر، لا يعرف للحب حدوداً يقف عندها، غير أن القصيدة تظل مسكونة بهاجس واحد لا يكاد يتغير، وهذا الهاجس يتمثَّل في الخوف من تلاشي هذه اللحظات، بكل ما فيها من جمال، ورقص، وغناء، وشراب...

**يا حبيبي «وليت» شيء عقيم**
**ليت أن الحياة ظل مقيم**
**هكذا... ليت أنَّ عيشاً يدوم**[2]

إنَّ هذا الخوف قد قاده إلى الإسراف في العيش في اللحظة الحاضرة، مثلما جعله ينزع نزعة خيَّامية، تميل إلى التشاؤم، لأن الاحتفاظ بها غير ممكن.

وإذا كان الجواهري يربط باريس بأنيتا، فهي ترتبط عند نزار قباني (1923-

(1) ديوان الجواهري، ص 334.
(2) المصدر نفسه، ص 338.

1998) بامرأة وجودية اسمها جانين، في قصيدته التي سمَّاها «وجودية»[1].

يتحدَّث نزار قباني عن جانين، التي التقى بها في مغارة (التابو)، لقاءً عابراً:

**كان اسمها جانين**
**لقيتها أذكر- في باريس من سنين**
**أذكر في مغارة (التابو)**
**وهي فرنسية**
**في عينها تبكي سماء باريس الرمادية**
**وهي وجودية**
**تعرفها من خُفّها الجميل**
**من هسهسات الحلق الطويل...**
**تعرفها من قصة الشعر الغلامية[2]**

فهو عبر استذكاره الصعب (الذي يتمثّل في ترداده للفعل أذكر) لهذه المعلومات البسيطة المتعلقة باسمها ومكان اللقاء، يؤكِّد على هذا اللقاء العابر.

ولكن جانين لا تستمد أهميتها من لحظة التقاطع العابر تلك، بقدر ما تستمدها من طبيعتها نفسها، باعتبارها النموذج الإنساني الذي أراد القباني سنة [3]1956، سنة كتابة القصيدة، أن يُبشّر به.

يقف نزار مشدوهاً أمام هذا النموذج النسائي الذي وصل إلى أعلى درجة من درجات الحرية، ليكون حريصاً على أن يجرب كل

(1) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، 1983م، 1/ 330- 333.
(2) المصدر نفسه، ص 333.
(3) محيي الدين صبحي، الكون الشعري عند نزار قباني، بيروت، دار الطليعة، 1977، ص 99.

شيء، ثـم يختـار القبـاني هـذا النمـوذج ليرمـز بـه إلى باريـس:

**كــــان اســـمـــهـــا جـــانـــين**
**بــنــطــالــهــا ســحــبــة كــبــريــاء**
**خيمة حسن تحتها يختبئ المساء**
**وتـــولـــد الـــنـــجـــوم...**
**وهـــــــي وجــــــوديــــــة**
**تعيش في الــتــابــو... وللتابو**
**ولـــيـــلـــهـــا جــــاز وســـــرداب**
**صــنــدلــهــا المنســوج مــن رعــود**
**يـــزيـــد مـــــن إغـــرائـــهـــا**
**وكيسها الـراقـص مـن ورائـهـا**
**صــديــقــهــا في رحـلـة الـوجـود**
**تـــقـــول لـــلّـــحـــن: انـــهـــمـــر**
**أريــــــــــــــــــد أن أرود**
**جــزائــراً في الأرضــ منسية...**
**ليس لها سور ولا باب ولا حدود**[1]

إن ولادة هـذه القصيـدة سـنة 1956، ليـس مصادفـة. فهـذا النمـوذج يـأتي في شـعر القبـاني، بعـد أن بـشَّر بـه سـهيل إدريـس مـن قبـل في روايتـه «الحـي اللاتينـي»[2] التـي صـدرت سـنة 1954، وكانـت بطلتهـا تحمـل اسـم

(1) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 1/ 331– 332.

(2) إن قارئ «الحيّ اللاتيني»، سيرى أن ثمة تشابهاً بين سامي أحد شخصياتها الثانوية وبين نزار قباني، وقد أقام سامي علاقة مع فتاة فرنسية اسمها ليليان، وكانت سيدة تدَّعي الشعر. وقد انتحلت قصيدة جاك بريفير «فطور الصباح» التي ترجمها سهيل إدريس في الرواية. (انظر: الحي اللاتيني، بيروت، دار الآداب، ط 9 1986، ص 57– 59). ومن الجدير بالذكر أن نزار قباني قلّد في ديوانه «قصائد» تلك القصيدة، وسمَّاها «مع جريدة»، وأهداها إلى جاك بريفير. انظر: نزار قبّاني، قصائد، بيروت، منشورات نزار قباني، ط 26، 1987م ص 116– 120.

جانين مونترو، وهي قد اتخذت من الوجودية، مثلاً أعلى، وبخاصة بعد أن تخلَّى عنها بطل الرواية العربي.

ولا شك أن إعجاب القباني بهذا النموذج لا يعود إلى جماله، بقدر ما يعود إلى ما نبّه إليه إحسان عباس[1]، وهو أنَّ في انطلاق هذه المرأة معنى جديداً، فقد تأملها الشاعر، فإذا هو يحسدها، لأنه لا يملك هو نفسه أن يكون كذلك، مع كل ما توهمه. إنَّه وهو الرجل الشرقي، لا يعرف للانطلاق حدوداً، لهذا فقد كانت التفصيلات الكثيرة المتعلقة بزيها وخفها الجميل، والحلق الطويل، وقصة الشعر، والبنطال، تؤكِّد مساحة الحرية الشاسعة التي تصرّ جانين على أن تكون فيها...

**كانت وجودية، لأنها إنسانة حية**
**تريد أن تختار ما تراه، تريد أن تمزق الحياة**
**من حبها الحياة[2]**

عند بدر شاكر السياب (1925- 1964) تتخذ التجربة بعداً آخر، إذ لم يسافر السيَّاب إلى باريس طلباً للعلم، ولم يمكث فيها طويلاً، فقد سافر إلى باريس طلباً للشفاء، ولم تستغرق زيارته أكثر من تسعة أيام، فقد ذهب إليها بتاريخ 15 آذار 1963 وغادرها في 23 آذار 1963[3]. وكان يمكن لهذه الزيارة العابرة ألاَّ تذكر لولا ارتباطها بمرحلة مهمة من حياة السيَّاب وشعره، وهي ما يمكن أن نطلق عليه بداية النهاية.

---

(1) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة رقم 2، 1978، ص 182.
(2) نزار قباني، الأعمال الكاملة 1/ 332- 333.
(3) عيسى بلاّطة، بدر شاكر السياب حياته وشعره، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص 148- 150.

فقد جاء السياب إلى هذه المدينة برفقة أحد أصدقائه، وأمضى معظم أيام زيارته بين مكانين مغلقين هما: غرفة الفندق، وعيادة الطبيب. لم يرَ السياب إذن من باريس شيئاً، ولم تستقر هذه الأشياء التي رآها في نفسه. فقد أخذه الدكتور سيمون جارجي، ممثل المنظمة العالمية لحرية الثقافة، بجولة في سيارته ليرى السين، وبرج إيفل، وغاب بولونيا، ولكن رؤية هذه المعالم وغيرها من بعيد يفصل بينها وبينه زجاج السيارة نظراً لعدم قدرة السيَّاب على السير، جعل السيارة تصبح المكان المغلق الثالث في هذه الزيارة.

يتحدَّث السياب عن باريس من خلال قصيدتين مهمّتين له، أمَّا القصيدة الأولى فعنوانها «من ليالي السهاد- ليلة في باريس»[1] وقد كتبها السيّاب بتاريخ 17/ 3/ 1963. أمَّا الثانية فهي قصيدة «أحبِّيني»[2] التي كتبها بتاريخ 19/ 3/ 1963. يفصل بين القصيدتين على الصعيد الزمني يومان، ولهذا فقد كان من الطبيعي أن يشيع في القصيدتين جو نفسي متشابه، يوحِّد بينهما في الإحساس والنظرة إلى العالم، فقد كان السياب يبحث في هذه المرحلة بعمق عن الشفاء، وكانت هذه الفترة من ثمَّ لحظة عذاب مستمرة على صعيد الحاضر؛ ولحظة حنين مستمرة إلى الماضي. وهذا الصراع بين الحاضر والماضي، كان ينتهي دائماً لصالح الماضي، أما المستقبل فلا وجود له في هذه المرحلة على الإطلاق. ولعل المتأمِّل لقصائد «شناشيل ابنة الجلبي» يلحظ هذا الأمر، إذ تتحول معظم القصائد إلى لحظات انتظار تجسِّد عجز الشاعر عن الفعل وانغماسه في عالم التأمُّل، لهذا

---

(1) بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1971م، 1/ 621– 624.

(2) المصدر نفسه، ص 639 – 643.

يكثـر في الديـوان قصائـد ذات عنوانـات دالـة مثـل: «في الليـل»، «في انتظـار رسـالة»، «ليلـة في لنـدن»، «ليلـة في باريـس»، «ليلـة في العـراق»، «ليلـة وداع»، «أم كلثـوم والذكـرى»، «نسـيم مـن القـبر»، «في المستشـفى»، «رسـالة»، «ليلـة انتظـار»[1]. ودلالـة هـذه العناويـن تؤكِّـد عجـز الشـاعر عـن الحركـة، هـذا العجـز الـذي يجعلـه ينـصرف إلى التأمُّـل، واسـتعادة الذكريـات، ولكـن الـذي يميِّـز التجربـة الباريسـية في هاتـين القصيدتـين، هـو تمحورهـا حـول الحـب المفقـود. فقـد تعـرَّف بـدر في هـذه الفـترة، إلى سـيدة بلجيكيـة تدعـى لـوك نـوران Luc Norin[2] وكانـت مهتمـة بشـعره تحـاول ترجمتـه إلى الفرنسـية، فتعلـق السـياب بهـا، وكانـت هـي سـبب تعلقـه بباريـس. ولعلـه مـن قبيـل المأسـاة أن يتسـاءل المـرء عـن موقـف لـوك نـوران مـن السـياب الرجـل! فليـس مـن المعقـول أن تنمـو علاقـة حـب عاديـة متبادلـة بـين شـاعر في ظـروف السـياب الصحيـة، وبـين سـيدة أوروبيـة في مـدة أسـبوع! لقـد تعلَّـق السـياب بنـوران، وكان تعلّقـه بهـا تعبـيراً عـن تشـبثه العميـق بالحيـاة، لهـذا ظلَّـت باريـس تعنـي بالنسـبة للسـيّاب ذكـرى التقائـه بهـذه السـيدة، فهـو يكتـب لسـيمون جارجـي بتاريـخ 30/ 3/ 1963 مـن البـصرة أي بعـد أسـبوع مـن رجوعـه إلى العـراق:

«يحـار المـرء وهـو يواجـه الزمـان والمـكان، هذيـن العدوّيـن اللذيـن يلاحقانـه حيثـما ولّى، إنّنـي الآن أحـنّ إلى باريـس، وإلى لقاءاتنـا فيهـا،

---

(1) بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت. 1971م، ص 608، 611، 618، 621، 625، 649، 664، 672، 676، 707، 710.

(2) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط 4، 1978، ص 353– 354. عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص 148– 150.

بمثـل القـوة التـي كنـت أحـنّ بهـا إلى بيتـي وعائلتـي»[1]، ويكتـب لـه بتاريـخ 20/ 4/ 1963:

«كانـت الأيـام القليلـة التـي قضيتهـا في باريـس مـن أجمـل أيـام حياتي وأسـعدها، رغـم أنَّنـي لم أكـن قـادراً عـلى الخروج مـن غرفتـي»[2].

وقـد كان يمكـن لهـذا الـكلام أن يكـون نوعـاً مـن أنـواع المجاملـة لرجـل اسـتضافه، وسـعى عـبر المنظمـة العالميـة لحريـة الثقافـة، التـي كان ممثـلًا لهـا أن يقـدم لـه ألوانـاً شـتى مـن العـون. ولكـن قصيـدتي بـدر المكتوبتـين هنـاك، تؤكّـدان أن تعلُّـق بـدر بباريـس أو بلـوك نـوران، كان حقيقيـاً وصادقـاً. فهـو يقـول مخاطبـاً جارجـي في الرسـالة الأولى:

«إنَّنـي أفتقـدك كثـيراً. وأفتقدهـا بصراحـة- أكثـر، أعنـي (لـوك) شـاعرتي، صديقتـي، أمـيرة خيـالي وشـعري. لم أكتـب ولا بيتـاً واحـداً مـن الشـعر بعـد قصيـدتيّ اللتـين كتبتهـما في باريـس»[3].

تبـدأ «ليلـة في باريـس» بمقطـع شـعري يتكـرّر ثـلاث مـرات، في البدايـة، وفي المنتصـف، ثـمَّ في النهايـة. ويكـون هـذا المقطـع الشـعري بمثابـة الإيقـاع الـذي يضبـط بنـاء القصيـدة، ويحـدِّد نموهـا، صعـوداً إلى الـذروة، وانحـداراً مـن ثـمَّ إلى الهاويـة، وهـذا المقطـع هـو:

**«وذهبـتِ فانسـحب الضـياء»**[4]

---

(1) رسائل السياب، جمع وتقديم: ماجد السامرائي، دار الطليعة، بيروت، 1975م ص 158.

(2) المصدر نفسه، ص 162.

(3) المصدر نفسه، ص 162.

(4) ديوان بدر شاكر السياب 1/ 621.

تشكّل لحظة البداية في هذه القصيدة، لحظة موتها في الوقت نفسه، فقد كان ذهاب لوك نوران، متزامناً مع انسحاب الضياء، أو على الأدق إن ذهابها كان سبباً في انسحاب الضياء، ولا شك أن هذا الانسحاب كان يجسد عمق المأساة في تلك اللحظة عند بدر، فيجعله يكشف حقيقة المكان المغلق الذي يعيش فيه، ويجعله يكتشف عدم قدرته على مغادرته في الوقت نفسه، فقد كان حضورها يحول بين السياب وبين الإحساس بالغربة، ويضفي نوعاً من أنواع التصالح مع المكان، حين يضفي عليه شيئاً من الألفة، ولا شك أن بروز سلبيات المكان إثر غيابها يدل على ما كان يضفيه حضورها على المكان من جمال وسعادة.

وذهبتِ فانسحب الضياء
أحسستُ بالليل الشتائي الحزين وبالبكاء
ينثال كالشلال من أفق تحطمه الغيوم
أحسستُ وخز الليل في باريس واختنق الهواء
بالقهقهات من البغايا – آه ترتعش النجوم
منها كبلور الثريات الملطّخ بالدماء
في حانة لمدى السكارى في جوانبها انتضاء
لم يبقَ منك سوى عبيرْ
يبكي وغير صدى الوداع إلى اللقاء
وتركتِ لي شفقاً من الزهرات جمّعها إناء[1]

(1) ديوان بدر شاكر السياب، 1/ 621.

فكل المظاهر السلبية، كالليل الشتائي الحزين، والرغبة في البكاء، ووخز الليل، واختناق الهواء، وقهقهات البغايا، وارتعاشة النجوم، ظهرت بعد الغياب. واحتفاظ هواء الغرفة بعبير تلك السيدة، واحتفاظ ذاكرة الشاعر بتحية الوداع، واحتفاظ المزهرية بالورود، وهي أمور ترتكز على حاستي الشمّ والسمع، يشير إلى رغبة السياب العميقة في الاحتفاظ بهذا الحضور، لأنه تعويذة تقيه شرور هذه الأشياء. ولهذا توجه السياب بالحديث إلى تلك الزهور المهداة، وهو يتمنّى أن يكون لها طبيعة السحر: «أرجعت لي عمر الطفولة يا محاراً في غدير». إنَّ رغبة السياب في العودة إلى الطفولة، سنّ البراءة والصحّة، ترتبط في هذه المرحلة بشخصية نسائية، هي شخصية وفيقة. وقد كان اللجوء إلى شباك وفيقة وحدائقها لوناً من ألوان تمتين صلته بالماضي، حيث تغدو هذه المرأة مزيجاً من شخصية الحبيبة التي كان الشاعر يفتقدها، ومن شخصية الأم التي يحنّ إلى صدرها الدافئ[1].

**لو صحّ وعدك يا صديقة**
**لو صحّ وعدك آه، لانبعثت وفيقة**
**من قبرها، ولعاد عمري في السنين إلى الوراء[2]**

إنَّ انبعاث وفيقة من قبرها تجسيد للحلم الذي ينشغل به السياب، فهذا الانبعاث يعني أن يتجاوز الشاعر المحتضر نفسه، من أجل ميلاد جديد. لهذا فليس من المصادفة أن تحمل القصيدة الثانية

(1) حول وفيقة انظر: عباس، بدر شاكر السياب، ص 392 وما بعدها. عيسى بلاطة، ص 25. جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، دراسات في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 3، 1982، ص 50– 68.

(2) ديوان بدر شاكر السياب، ص 662.

التـي كُتبـت في باريـس عنـوان «أحبِّينـي»، فهـذا العنـوان الـذي يصـل حـدّ التسـوّل، يجـيء تعبـيراً عـن الافتقـاد للحـبّ، والشـعور بالحاجـة لـه، حيـث تشـكل لحظـة البـوح في هـذه القصيـدة الـذروة والهبـوط في آن، فهي تنطلـق مـن الإحسـاس العميـق بحضـور المـرأة في القصيـدة، هـذا الحضور الطاغـي الـذي أسـهم في تغييـب الشـخصيات النسـائية الأخـرى، وذلـك عـن طريـق تذكّرهـا السريـع الرامـي إلى إحراقهـا، والتخلُّـص مـن عبئهـا عـلى الذاكـرة:

**وما من عادتي نكران ماضيّ الذي كانا**
**ولكن كلّ من أحببت قبلكِ ما أحبّوني**
**ولا عطفوا عليّ، عشقت سبعاً كنّ أحيانا**
**ترفّ شعورهن عليّ، تحملني إلى الصين**
**سفائن من عطور نهودهنّ أغوص في بحر**
**من الأوهام والوجد**
**فألتقط المحار أظنّ فيه الدرّ ثمّ تظلّني وحدي**
**جدائل نخلة فرعاء**
**فأبحث بين أكوام المحار لعلّ لؤلؤة ستبزغ منه كالنجمة**[1]

لم تكـن المأسـاة في هـذه العلاقـات السـبع أن الحـبّ كان غـير متبـادل، ولكـن المأسـاة أن السـيّاب كان يستشـعر المـرارة الحقيقيـة لخيانـة هـؤلاء النسـاء!! والحديـث عـن هـؤلاء النسـوة «الخائنـات» لم يقلـب منطـق الأشـياء عنـد السـياب، ولكنـه كان يهـدف إلى كشـف أوراقـه كلهـا أمـام لـوك نـوران، لكـي تستشـعر أنَّـه يصـدر عـن تجربـة حـبّ عميقـة، وإن كان

(1) ديوان بدر شاكر السياب، ص 639.

هـذا الـكلام بمثابـة مَـن يهـدم المعبـد عـلى رأسـه، لا ليتخلّـص مـن الآلهـة، ولكــن لكــي ينتحــر، ولا شــك أن صرختــه في نهايــة القصيــدة:

**آه هاتــي الحـــبّ روّينـــي**
**بـه نـامي على صـدري أنيميني**
**عـلـى نـهـديـك أوّاهـــــا**[1].

هــذه الصرخــة كانــت صرخــة اليــأس الــذي وصــل إلى الطريــق المســدود. إن هــذا اليــأس مــن الحــاضر ومــن المســتقبل، وذهــاب الســيّاب إلى باريـس مريضـاً، يفتقـد الحيويـة والأمـلِ والحـبّ، جعـل باريـس مركـزاً للبحـث عـن النقطـة الجوهريـة، التـي ظـلّ السـياب يفتقدهـا. إن انبعـاث وفيقـة صـار المسـتحيل- الممكـن. ولا شـكّ أن تغييـب السـيّاب لأبعـاد باريـس المكانيـة وتركيـزه عـلى جوهـر تجربتـه فيهـا، بـما في هـذه التجربـة مـن ظـلال وإيحـاءات، أمـر طبيعـي. فقـد وصـل السـيّاب إلى الغـرب عمومـاً، وقـد وصـل إلى طريـق اللاعـودة. وإذا كانـت باريـس تحـاول مـن خـلال شـخصية نـوران، أن تـضيء قليـلاً هـذه المرحلـة المعتمـة، فـإنَّ العـودة إلى الانطفـاء قـد تـمَّ لحظـة أن شـعر السـياب باسـتحالة أن يقبـض عـلى هـذا الحلـم القصـير الجميـل.

### 3- باريس وإشكالية الرؤية الحضارية

مـع عبد الوهـاب البياتي ابتـدأت صورة باريـس بالتغير في الشـعر العربي الحديـث، فقـد أسـهم البيـاتي في الانتقال بصـورة هـذه المدينة مـن الجمال إلى العاديـة، ومـن القداسـة إلى الابتـذال، وغـدا الحديـث بعـده عن هـذه المدينة

(1) ديوان بدر شاكر السياب، 1/ 642.

يتـم عبر نـبرة انتقادية سـاخطة. يمكن تقسـيم صـورة باريس عنـد البياتي إلى مرحلتـين، المرحلـة الأولى: يتناول فيهـا البياتي الحديث عن باريـس باعتبارها رمـزاً أو فكـرة، حيث تتشـكّل دلالة باريس فيهـا في ضوء موقف الشـاعر مما تمثّلـه العاصمة الفرنسـية سـلباً أو إيجاباً. أمّـا المرحلـة الثانية، فيتنـاول البياتي فيهـا باريـس باعتبارهـا مكانـاً ذا أبعـاد متنوعة، والفـرق بين صـورة باريس في المرحلتـين يكمـن في سـطوع البعـد الواحد لهـذه المدينة في المرحلـة الأولى، حيث تبدو سـلبية عندما يتحدّث الشـاعر عـن دورها الاسـتعماري، وإيجابية عندمـا يتذكـر مَـن يتعاطـف معهـم مـن الفنّانـين والأدبـاء أمثـال بيكاسـو وأراغـون، ومـن الطبيعـي أن يكون مثـل هذا الارتبـاط بين الشـاعر والمدينة غـير قائـم عـلى التجربة الحيـة، بقـدر ما يرتكـز عـلى الموقـف الأيديولوجي. فلـم يكـن ثمـة حاجـة لكـي يـزور البيـاتي باريـس ويتعـرف عـلى أبعادهـا، لكـي يقـول قصائـد مثـل «فيتـم يـن» أو إلى «لويـس أراغـون» أو إلى «ألبـير كامـو»، فقـد نـشر البياتي «فيتم يـن» في ديوانه «أباريق مهشّـمة» الصادر سـنة 1954، وهـو في بغـداد، وكتـب القصيدتـين الأخيرتـين إبّان إقامته في روسـيا، ونشرهمـا في «النـار والكلـمات» سـنة 1964. ولهـذا فـإنَّ إبـراز الوجه السـلبي والإيجـابي لهـذه المدينـة كان ينبثـق مـن طبيعـة النمـوذج الـذي يتحـدّث عنه البيـاتي. ففـي قصيدتـه «فيتـم يـن» يتحـدّث البيـاتي عـلى لسـان أحـد الجنود الفرنسـيين الذيـن اشـتركوا في القتـال في جزيرة لافـوس، ويـترك البياتي هذا الجنـدي يتحـدّث، لتشـكل خواطـره فيـما بعـد ملامـح باريـس. فقـد ذهب هـذا الجنـدي إلى هذه الجزيـرة مضطراً، ليكتشـف حقيقـة المدينة التـي ينتمي إليهـا. يقـوم بنـاء القصيـدة عـلى الثنائيـة المتوازيـة، فالجنـدي يقـف نقيضـاً للجيـش الـذي يقاتـل معـه، كـما تشـكّل زوجتـه البريئـة، وابنتـه المريضـة، النقيـض لباريـس الملوثـة، كـما يقـف الجنـود مقابـل الثـوار في لاؤوس. وإذا

كان المفـروض أن يسـبغ بُعْـدُ الجنـدي الفرنسي عـلى باريس نوعـاً من الحنين علـى ذكرياتـه، ليجعلـه يسـتذكر أجمل ما فيهـا، فـإنَّ ملامح الإيجابيـة في هذه الذكريـات تدور حـول الزوجـة والابنة.

**وكـرنَّـة العصفور صـوتك لا يـزال**
**في لـيـل باريـس ينـاديني: تـعـال**
**فـي لـيـل باريـس: تـعـال!**
**حيـث البغايـا الشـقر، والعتمـات، والمتسوّلون**
**وضريـح ميرابـو وروبسبير والفكـر المهان**
**تحت النعال وصوتها في ليل باريس تعال!**
**والـثـلـج والـعـتـمـات والمـتـسـولـون**
**وسعال طفلتنا المريضة والبواخر والزمان**
**وصـلـيـب ثـورتـنـا الـقـديم:**
**حرية، عدل، مساواة يُلوّث في دماء الأبرياء**[1]

تقـف الزوجـة ممثلـة للـبراءة والجـمال (رنـة العصفـور) في وجـه التلوّث المطلـق (البغايـا، الظـلام، التسـوّل) باعتبارهـا رمـوزاً للفسـاد الاجتماعـي والأخلاقـي والاقتصـادي والفكـري المتمثـل فـي Mirabeau (1791 م) وRobespierre (الـذي أُعـدم سـنة 1794 م). أمَّـا سـعال الطفلـة، فهـو دليـل الفقـر مـن جهـة، وتأكيـد عـلى أن الشـعار: حريـة، إخـاء، مسـاواة، ليـس بـذي فاعليـة، ولهـذا يـصرخ الجنـدي:

**بـاريـس يـا بـلـد الـظـلام**
**العاهـر الملعـون هتلـر لا يـزال**[2]

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت. (1972 م) 1/ 176– 177.
(2) المصدر نفسه، ص 178.

فعبر هذه الصرخة يؤكّد الجندي الفرنسي والبياتي رفضهما لأن تسمّى باريس مدينة النور، ويسمّيها بمدينة الظلام، أمَّا ربط ذلك بهتلر فلأن أهمية باريس على الصعيد الفكري، والحضاري تشكلت بعد سقوطها في أيدي الألمان. فقد كانت مقاومة الفرنسيين للاحتلال النازي نقطة تحوّل عميق في التاريخ الفرنسي، فكأنَّ الجندي يريد أن يشير إلى تقمّص باريس لدور هتلر، عبر سياستها الاستعمارية، من أجل ذلك يبيِّن البياتي في قصيدته إلى «لويس أراغون» ملامح باريس الإيجابية، وهي لا تكتسب تلك الملامح إلَّا من خلال أشعار أراغون المقاومة للاحتلال النازي:

كلماتك الخضراء بعثرت الدراري
في ليل باريس الطويل
وباركتْ نوم الصغار
صبغتْ قصائدَ حُبِّنا بدم الكنار
لا لن تمروا أيُّها الفاشست:
في باريس تعلو كل دار
مكتوبة بدم ونار
وحمامة مصلوبة فوق الجدار
كلماتك الخضراء باتت
-رغم أحزان النهار-
خمراً وخبزاً في قراري
وغداً أطوف به على فقراء مكة في القفار[1]

(1) ديوان عبدالوهاب البياتي، 1/ 633– 634.

تتلاشى هنا صورة البغايا والمتسولين والمرضى، وتغدو باريس مثل كلمات أراغون، خضراء ومنيرة، ويتلاشى مرض سوزان الطفلة، لينعم كل الأطفال بنوم عميق، وتكون كلمات أراغون تعويذة تجمّل المكان، وتضفي عليه الحبّ. ومن هذه النقطة يمكن أن نفسّر قصائد مثل «سماء لا نجوم»، و«حضارة الغرب» و«أوروبا العجوز»[1]، فهذه القصائد تمثِّل الموقف العقائدي للبياتي في التعامل مع الحضارة الغربية في مرحلة معينة فهي:

**حضارة تنهار**
**قلب من الطين**
**وعينان بلا قرار**
**يجف في بئريهما النهار**
**عاهرة خلفها القطار**[2]

يتلاشى هذا الموقف الهجائي عند حديث البياتي عن تجربته في برلين الشرقية آنذاك، ولعل ديوان «عشرون قصيدة من برلين» يرى بوضوح كيف تصبح برلين «مدينة الأحلام»[3]، ويغدو الموت من أجلها مشروعاً. وقد حاول البياتي أن يتخلّص من هذه الرؤية ذات الأبعاد الأيديولوجية الصارمة، التي تصبغ المكان بلون واحد لا يتغيّر. ويبدو أن التطورات الشعرية التي شهدها البياتي واتجاهه نحو استيعاب التجربة الصوفية، ضمن أطر حضارية جديدة، وتعاطفه

(1) ديوان عبدالوهاب البياتي، 1/ 556، 557، 558، 559.
(2) المصدر نفسه، 1/ 557.
(3) المصدر نفسه، 1/ 460.

مع الكثير من الشخصيات الفكرية في الغرب والشرق، قد أسهم في تخفيف حدة الطابع العقائدي للأمكنة، وبدت باريس، على اعتبار أنها خلاصة تعامل الشاعر مع المكان الأوروبي، قادرة على عكس توترات الشاعر، بكل ما في هذه التوترات من مشاعر وأفكار.

يمكن اعتبار «قصائد حب على بوابات العالم السبع» الخطوة الأولى نحو التعامل الحيوي مع المكان، باعتباره مكاناً حياً ذا أبعاد خصبة، ففي أبعاد هذا العالم ذي الزوايا السبع، تتداخل الأشياء وتتمازج، وتصبح عملية تقسيم الأشياء إلى خير وشر غير ممكنة، فعلى الصعيد الأول تبدو باريس مرتبطة بمتحف اللوفر:

**أهبط من منازل الكواكب الأخرى إلى «اللوفر»**
**مأخوذاً**
**بسحر العالم المخبوء في اللوحات**
**بالطائر الأعمى الذي يطارح الغرام**
**أنثاه في الظلام**
**بوجه بيكاسو وراء واجهات**
**الزمن الضائع والغابات**
**بلمسة الفرشاة**
**على أديم جسد المرأة والوردة والسماء**[1]

تتلاشى باريس المدينة في هذا المقطع، ليحل محلّها سحر الفنّ، حَيث تصبح باريس مكاناً فنياً فيه جمال اللوحة وعمقها، ثم تظهر فجأة على نحو آخر:

---

(1) ديوان عبدالوهاب البياتي، 2/ 308– 309.

**هاجمني اللصوص في باريس**
**وانتزعوا دفاتري، وخضَّبوا بالدم**
**مكعبات النور والإسفلت**
**وتركوني مَيت**
**لكنني نهضت يا حبيبتي قبل طلوع الفجر**
**ونار هذا العصر**
**للوطن المفتوح مثلَ القبر**[1]

إنَّ عملية القتل التي تعرَّض لها الشاعر في باريس، لم تكن خاتمة المطاف، فقد حملت في ذاتها قدرة الشاعر على التجدُّد والانبعاث، وسواء أكانت قدرته على النهوض قبيل مطلع الفجر، راجعة إلى قدرته الذاتية أم إلى طبيعة المكان، فإنَّ الشاعر لم يلغ إمكانية التعامل مع المكان، بل جعله نقطة الانطلاق باتجاه العودة نحو الوطن.

وإذا كان البياتي ظلَّ يتحدَّث في هذه المرحلة بضمير الأنا، فقد حاول في «الموت في الحياة» أن يجعل شخصيته الرمزية - الأسطورية عائشة تتحرك في باريس أو في ليلها على الأدق، لأن أبعاد باريس على الصعيد المكاني ترتبط في معظم قصائد البياتي بالليل[2]. تتحرك عائشة في هذا الإطار على هذا النحو:

**فراشة تطير في حدائق الليل، إذا ما استيقظت باريس**
**يتبعها أوليس، عبر الممرات إلى ممفيس**
**تعود للتابوت، لظلمة البحر، لبطن الحوت**

(1) ديوان عبدالوهاب البياتي، 2/ 311.
(2) المصدر نفسه، 1/ 177، 1/ 633، 2/ 338.

إنَّ امتزاج هذه الأبعاد في شخصية عائشة، يدل على خصبها ومقدرتها الخارقة على التشكل:

**وتختفي في الظلمة**
**شاحبة كنجمة**
**تفرّ من باريس**[1]

تختفي عائشة لأنَّ أحداً غير قادر على احتوائها، ولهذا فإنَّ اجتماع الخيّام وأوليس وهملت، وكلهم لأسباب متنوعة مأزومون من أجل البحث عنها، ليس مصادفة، لأن عائشة تمثل في نظر البياتي «روح العالم المتجدد من خلال الموت»[2].

لهذا يحدث في نهاية القصيدة ما لا يتكرّر في قصائد البياتي:

**قالت: أراك في غد وانطفأ القنديل**
**ونامت الفراشة**
**واستيقظت باريس**
**تحت رذاذ المطر الخفيف**
**مبتلة مقرورة**
**حاملة قيثارة مكسورة**
**أنينها الكينونة**
**أيّتها الساحرة المجنونة**
**عائشة تبعث تحت سعف النخيل**
**فراشة صغيرة**
**تَطير في الظهيرة**[3]

(1) ديوان عبدالوهاب البياتي، ص 338.
(2) المصدر نفسه، ص 2، 46.
(3) المصدر نفسه، 2/ 328.

لقد نامت الفراشة، المعادل الموضوعي لعائشة، من أجل أن تستيقظ باريس، وكان نومها الثمن الذي دفعته عائشة لكي تعيد الحياة إلى هذه المدينة. ولكنَّ استيقاظ باريس لم يجئ مكتملاً، فقد ظلت باريس مكسورة القيثارة وساحرة مجنونة، أمَّا عائشة فقد بعثت في مكان آخر تستطيع أن تتفاعل معه، لهذا يكون اللقاء في باريس في «اللوفر»، لأن اللوفر المكان الباريسي الوحيد الذي يزيل التناقض بين عائشة وباريس.

**قالت، وكنّا نبرح «اللوفر» مأخوذينْ**
**غريب غربتين**
**أنت فخذني نخلةً عطشى وضُمّ هذه النخلة في المابينْ**
**بكيتُ فالربيع في باريس**
**يولد مرّتين**
**في شكل امرأة[1]**

ولكن الرحيل عن باريس يظل قدر الشاعر وعائشة معاً، فها هو ذا البياتي يعود في «سيرة ذاتية لسارق النار» إلى الرحيل عن هذه التجربة باتجاه الشرق كما فعلت عائشة من قبل.

**رحلت - قال: فهل ستدهم الصاعقة**
**المسلة المصرية - النخلةَ في «الكونكورد»**
**هل سيهجر الربيع باريس؟[2]**

(1) ديوان عبدالوهاب البياتي، 2/ 328.
(2) المصدر نفسه، 3/ 378.

ولكن الملاحظ أن شخصية الجوال هي التي طبعت علاقة البياتي، وعائشة، والجندي الفرنسي من قبل بباريس، فالحركة باتجاه المدينة، كما سيفعل الجندي، والحركة خروجاً منها كما تفعل عائشة، هي طابع المكان. ويبدو أن حبّ البياتي وإدمانه للتنقل هو الذي جعله يصل إلى مثل هذا، فإذا كان الجندي الفرنسي سيعود إلى باريس - المكان الآثم، والبياتي سيعود إلى الوطن - القبر، فقد اصطنع عائشة لكي تظل تجوب الآفاق، تمثّل الشعلة التي ما أن تخبو في مكان، حتى تضيء في مكان آخر.

وإذا كانت قصيدة البياتي «فيتم ين»[1] ترسم صورة باريس من خلال ذكريات جندي فرنسي في إحدى المستعمرات الفرنسية، فإنَّ صورة باريس تتحدّد في قصيدة محمد إبراهيم أبو سنّة «الموت يزور المدينة» من خلال مشاعر أحد الجزائريين في مدينة وهران، وهو يشاهد كيف تتحول مدينته إلى جزيرة تموج حولها الدماء، لهذا يربط الشاعر بين الجيوش الفرنسية وجيوش التتار التي يحمل قدومها الموت والفناء، وتجيء الاستغاثة عفوية بطارق بن زياد، ليعبر المضيق باتجاه الغرب:

**ديجول قلبه جنازة الحياة**

**وموحش كعش بوم**

**مهدم، مهدم كدار عاهر قديم**

**دِيجول وجهه رفات**

**ديجول! أين ذلك الضمير مات**

---

(1) محمد إبراهيم أبو سنَّة، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1985، المجلد الأول، ص 662.

باريس لم تعد سوى صليب
يموت فوقه المسيح
يا وجهها الجديب[1]

وإذا كان من الطبيعي أن تفضي المقدمة إلى مثل هذه النتيجة، فإنَّ الملاحظ أن القصيدة تجيء في إطار هجائي مباشر يفقدها نموها الداخلي، وتجعل الوصول إلى الخاتمة تلك أمراً طبيعياً بوصفها مفروضة على القصيدة من الخارج، وليست نابعة منها.

أمَّا باريس عند أحمد عبد المعطي حجازي، فهي صورة لتجربة حية، لم تستق من الكتب، أو من الموقف الفكري، أو من الظرف السياسي، فقد ترك حجازي مصر وهاجر إلى باريس، وأقام فيها فترة زمنية طويلة نسبياً، ولكن باريس ظلَّت هامشية في تجربة حجازي، بمعنى أن حجازي ظلَّ ينظر إليها ويتحدث عنها وهو يرنو إلى مدن أخرى مختلفة تماماً. وهذا التناظر بين باريس وبين المدن الأخرى، لا ينتهي لصالح باريس، ولا لصالح المدن الأخرى تماماً. ولكنه يظل تعبيراً عن الشقاء الحقيقي الذي يحياه حجازي، الذي بدأ في واقع الأمر منذ قصيدة «مرثية للعمر الجميل»[2].

تتجلى تجربة حجازي الباريسية في ديوانه الذي يحمل عنوان «كائنات مملكة الليل»[3]، إذ يجيء هذا الديوان معبِّراً عن تجربة

(1) محمد إبراهيم أبو سنَّة، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1985، المجلد الأول، ص 663، وقد جاءت القصيدة في ديوان «قلبي وغازلة الثوب الأزرق» الصادر سنة 1965. وفي قصيدة أخرى «الشاعر والعصر» المهداة إلى سارتر يصف أبو سنة باريس بأنها مدينة الكذب، ص 440.

(2) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، ط 3، 1982، ص 546– 559.

(3) كائنات مملكة الليل، دار الآداب، بيروت، 1978.

حجازي في مواجهة كائنات المملكة الليلية، وسواء أكانت باريس هي مملكة الليل، أم كان الليل في باريس المحور المكاني - الزماني للتجربة، فإنَّ النتيجة، لا تكاد تتغيّر، لأنّ الخوف من الليل هو الخطّ الذي يشدّ أبعاد التجربة عند حجازي. تتّضح خصوصية التجربة الحجازية من القصيدة الأولى التي تحمل عنوان «بطالة»[1]، فهذا العنوان الذي يذكّر بتجربة المنفى عند بيرم التونسي، التي سجَّل أطرافاً منها في كتابه المكتوب بالعامية المصرية بعنوان «السيد ومراته في باريس»[2]، ذو دلالة مهمّة على طبيعة التعامل مع المكان الأوروبي، إذ لم يجئ حجازي إلى باريس لأهميتها الحضارية، أو لقيمتها السياحية، وإنَّما لأنها مكان يبحث فيه الشاعر عن عمل لكي يتمكن من العيش:

أنا والثورة العربية
نبحثُ عن عمل في شوارع باريس
نبحث عن غرفة،
نتسكّع في شمس أبريل
إنَّ زماناً مضى وزماناً يجيء!
قلتُ للثورة العربية:
لا بدَّ أن ترجعي أنت
أمَّا أنا، فأنا هالك
تحت هذا الرذاذ الدافئ[3]

(1) كائنات مملكة الليل، ص 17- 18.
(2) بيرم التونسي، السيد ومراته في باريس، المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، بلا. ت..
(3) كائنات مملكة الليل، ص 17- 18.

إنَّ لجوء حجازي إلى باريس مع الثورة العربية، ليبحثا عن عمل يعيشان منه، وغرفة يأويان إليها، هو بداية مرحلة شعرية وحياتية جديدة، كان قد تنبأ بها حجازي في قصيدته الآنفة الذكر: «مرثية للعمر الجميل». ففي هذه القصيدة التي تشكّل تجربته مع عبد الناصر موضوعها الرئيسي، يحاول حجازي أن يعود إلى فرديته وشاعريته الحرة:

**فوداعاً هنا يا أميري**
**آن لي أن أعود لقيثارتي**
**وأواصل ملحمتي وعبوري**[1]

لهذا يتحدَّث حجازي في مطلع القصيدة «بطالة» بضمير الجماعة، ثمَّ يتحدَّث بضمير المتكلم الفرد. وهذا يعني أنَّ فكّ الارتباط بينه وبين الثورة العربية جاء بقرار من حجازي، ولم تقرره الثورة التي رافقته عالة عليه، مثلما لم يجئ من باريس القادرة على استيعابها معاً، صحيح أن في عبارة «زماناً مضى وزماناً يجيء» ما يخفِّف من قسوة الحكم الذي أصدره حجازي بضرورة رجوع الثورة، ولكن حجازي لم يطالب برجوعها وهو حريص على مستقبل أفضل. فقد اقترن رجوعها هي: بهلاكه على الصعيد الفردي.

وإذا كان الليل هو العنصر الزماني المسيطر على حركة الديوان، لأنَّ طبيعة الحياة الباريسية في الليل تنسجم مع طبيعة تكوين حجازي الشعرية، إذ تتخلّص باريس من رتابة المجتمع الصناعي وقوانينه الصارمة، لتغدو حياة تسيطر عليها الجوانب الوجدانية، فإنَّ الزمن

(1) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص 558.

الجديـد عنـد حجـازي هـو «زمـن واقـف»، «زمـن كالشـتاء»، «زمـن كالأفـول»، «زمـن كالخطيئـة»، «زمـن حـاضر مسـتحيل»[1].

في عـام 1975 م يكتـب حجـازي قصيـدة بعنـوان «أسرار» يهديهـا إلى «جرحـى الحـرب الـذي صادفتهـم في شـوارع باريـس»[2]، ولعـلَّ التقابل في هـذه القصيـدة قائـم بين النهـار والليل بشـكل أوَّلي. فقـد رأى هـذا المنظر في باريـس نهـاراً، ولكـن مـا ينبثـق عنـه من عـذاب سـيتمّ بشـكل مبـاشر ليلاً، صحيـح أن باريـس قـادرة عـلى اسـتيعاب هـؤلاء الجرحـى، وقـادرة عـلى تقديـم العـلاج لهـم في الوقت نفسـه، ولكنها تبـدو محايدة تمامـاً، وتتراجع في بنـاء الصـورة لتصبـح خلفيـة وظـلالات لصـورة هـؤلاء الجرحى:

**انظروا!**

**أيُّـهـا الـقـادمـون بـأنـصـاف أجـسـادهـم،**

**مـن قـرى ستظل تقاسم أبـنـاءها لحمهم**

**انظروا!**

**كـم هـي الآن فـاتـنـة هـذه الـمـدن الأجنبية**

**كيف تكون بها حاجة الغرباء لأقدامهم ولأذرعهم!**

**آه لكنكم تعبرون جمال المدينة مثل طيور سماوية**

**مـتـلـفـعـة بـنـبـالـتـهـا**

**وأنـا لا أزال أتابعكـم**

**ضـائـعـاً فـي شـوارعـهـا**

**أتحـسّـس لحـمـي الـذي يـتـعـفـن فـيـهـا**

**وأدخـل في الـلـيـل وحـدي**[3]

(1) كائنات مملكة الليل، ص 107، 108، 109.

(2) المصدر نفسه، ص 43.

(3) المصدر نفسه، ص 45.

إن التقابل بين الوضع المأساوي لهؤلاء الجرحى، وبين الوضع المأساوي للشاعر، يزيد من الترابط بينه وبينهم، ويسهم في الوقت نفسه في تعميق النفور بينه وبين باريس. فهؤلاء الجرحى يحتاجون إلى أعضائهم في مواجهة فتنة هذه المدينة، وهو الذي لا يفتقد هذه الأعضاء، مشغول بعمق هذه الفتنة. إن هذه الأعضاء متعفنة في النهار، ميتة تماماً في الليل، لهذا تنتمي باريس عنده إلى طائفة المدن التي يسميها:

**مدن للعبور فحسب**
**وأرصفة للصدى المعدني**
**وفي المدن الهامشية ما يوقد الذكريات[1].**

ولعلَّ قصيدته التي عنوانها «المراثي أو محطات الزمن الأخير» المكتوبة سنة 1978 تجسّد خلاصة موقف حجازي من باريس.

يبدو حجازي في هذه القصيدة التي يستعين فيها بأصوات ماركس وهوجو، وبنبرة إليوت في «الأرض اليباب»، غير قادر على الانسجام والتفاعل مع المكان. وإذا كان حجازي لا يكرّر المواقف المبتذلة عن مادية الغرب، وروحانية الشرق على نحو فجّ، فإنَّه يشير إليها عبر تشخيص ذاتي خالص يعكس غربته وضياعه ولهذا يقول مخاطباً باريس:

**أنت فاتنة، تبحثين عن الحبّ**
**لكنَّني أقتفي أثراً ضائعاً**
**كان لا بدَّ أن نلتقي في صباي**

(1) كائنات مملكة الليل، ص 100.

إذن لعشقتك عشق الجنون
وكنا رحلنا معاً[1].

ويبدو حجازي وحيداً وضائعاً ويظل بلا صاحب ولا دليل في النهار، وتتحوّل باريس إلى قبر مخيف في الليل:

سوف تضرب نافذتي طيلة الليل
أجنحة المطر المتوحش
ناعقة فوق رأسي
وتستأنف الريح ما بدأت من عويل[2].

وإذا كان حجازي عبرَّ عن تجربة ذات بعد سياسي، فإنَّ تجربة أدونيس مع باريس تختلف في التصوُّر النهائي عن تجربة حجازي. صحيح أن ذهاب حجازي وأدونيس إليها متشابهان إلى حد ما من حيث الدوافع (من حيث أن أزمةً في البلد الذي يعيش فيه الشاعر، أجبرته على مغادرته) إلّا أنَّ موقف أدونيس من باريس حضاري، لا يتشكّل على ضوء ردّة فعل معينة، مثلما أن حضور المدن الأخرى في القصيدة الأدونيسيَّة ليس نفياً لباريس، بقدر ما هو توضيح للرؤية الحضارية في علاقة البشر «الشرق والغرب».

لا تتضح الأبعاد الحضارية هذه في قصيدة أدونيس النثرية «شهوة تتقدّم في خرائط المادة»[3] التي كُتبت في باريس في أواخر عام 1986 وأوائل 1987 إلّا إذا قارنّا بينها وبين قصيدة نثرية أخرى كتبها أدونيس سنة 1971

(1) كائنات مملكة الليل، ص 111– 112.

(2) المصدر نفسه، ص 126.

(3) مجلة فكر وفن، العدد 45 (1987) ص 48– 59.

بعنوان «قبر من أجل نيويورك»[1]، فثمة ما يربط بين العنوانين أو يقرّب بينهما، رغم ما بينهما من اختلاف من حيث وضوح القصد واختلاف الموقف، فكلاهما يجمعان بين الواقع والأمنية، حيث تغدو الحاجة ملحة إلى ايجاد قبر لنيويورك، الجثة المتعفنة، وما تمثّله «من حضارة بأربع أرجل»[2]، أما في العنوان الثاني فثمّة شهوة تتقابل مع المادّة. وهذه الشهوة هي محاولة لتخليص باريس من أن تصبح نيويورك الثانية. وبعبارة أخرى فإنَّ باريس لا تحتاج في مطوّلة أدونيس إلى قبر، بقدر ما تحتاج إلى تفاعل يخلقها من جديد.

لا يقف أدونيس من نيويورك وباريس موقف الشاعر «العربي» الذي يتحدّث عن مدينة «غربيّة»، لأنه يرفض أن يتحرك في إطار المنظومة الأيديولوجية التي تقسّم العالم إلى شرق وغرب. فالمبدع في نظر أدونيس قد ينتمي قومياً إلى جماعة معينة، ولكن هذا الجانب الانتمائي لا يمثّل من الهوية إلّا السطح. أمَّا الانتماء الحقيقي للمبدع في نظره فهو للإنسانية. لهذا قد «يكون المتنبّي أقرب إلى رامبو مثلاً، أو إلى غوته، منه إلى حسان بن ثابت أو زهير بن ابي سلمى. أي أكثر قرباً إلى الآخر الذي لا يشاركه الانتمائية القومية، منه إلى مَن يشاركه فيها»[3]، لهذا فإنَّ موقف أدونيس من نيويورك الذي يتلخّص في المعادلة:

نيويورك + نيويورك = القبر أو أي شيء يجيء من القبر.

نيويورك – نيويورك = الشمس[4]

---

(1) أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط 2 1971 ج 2، ص 647– 672.

(2) المصدر نفسه، ص 647.

(3) أدونيس، الشعر العربي/ الشعر الأوروبي، مواقف 4 (1981) ص 3– 12، والاقتباس من ص 6.

(4) أدونيس، الآثار الكاملة، ج 2، ص 309.

هـذا الموقـف لا يفهـم في إطـار هجائـي رافـض للحضـارة الغربيـة، إذ لا يكتمـل الطـرف الآخـر مـن المعادلـة إلَّا بمعرفـة شـقّها الثـاني. فـإذا كان أدونيـس يثـور عـلى انسـحاق الإنسـان في ظـلّ هـذا الرمـز الشـامخ فهـو يثـور عـلى ضيـاع الإنسـان الآخـر في سـديم التخلـف[5]. أمَّـا عنـد الحديث عـن باريـس، فيتلاشـى البعـد الاسـتعماري، الـذي يشـكّل منطلـق الدمـار بالنسـبة لنيويـورك وللعـالم، ويغـدو الحديـث عـن العاصمـة الفرنسـية ذا نـبرة حضاريـة ثقافيـة خالصـة، صحيـح أن أدونيـس يكـرّر شـمولية المأسـاة في الـشرق والغـرب عندمـا يقـول:

**في غرب لم يعد يقرأ إلَّا أمعاءه وأنيابه**
**وها هو ينخسف تحت أهراء البذار الإلكتروني**
**الشرق جرح ولم تعد السياسة إلَّا تقيحاً**
**لكن ستمر أيضاً فوق الغرب،**
**ستمطر فوق بيوت تنمو فيها أعشاب الديزل والأورانيوم**
**وسوف يكون المطر موحلاً وأسود[6]**

ولكن باريس ليست مسؤولة عن المأساة بقدر ما هي مشمولة بها.

وبشـكل عـام فـإنَّ أدونيـس في قصيدتـه النثريـة هـذه يعـود إلى صياغـة الكثـير مـن المقـولات الفكريـة والشـعرية التـي نظَّـر لهـا حـول علاقـة الـشرق العـربي بأوروبـا. ولـذا تحفـل القصيـدة بالكثـير مـن «الآراء» حـول

---

(5) انظر: إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، العدد الثاني 1978 ص 135.

(6) فكر وفن، شهوة، ص 50– 51. يقف كاظم جهاد في دراسته السجالية «أدونيس منتحلاً» الصادرة سنة 1990 من هاتين القصيدتين موقفاً يتلخّص في كونهما تنتميان إلى شعر السياحة، والكليشيهات، والجمل الجاهزة، ص 17– 22. وهو حكم يجيء في إطار دراسة لا تعترف لأدونيس بأية خصيصة إيجابية، ويحتاج الحكم والدراسة إلى قراءة متأنّية موضوعية.

اللغة والمبدع وطبيعة الإبداع، كما يصبح العالم كله وطناً للفنان لأن الإبداع إنساني:

**كلا ليس لي وطن**
**إلاّ في هذه الغيوم التي تتبخر من بحيرات الشِعْر[1].**

ولكن الهمّ الرئيسي الذي يسكن القصيدة، يتمثَّل في خلق نوع من التصالح، لا التناقض كما في نيويورك - بيروت، بين الشرق وباريس، ويمكن أن نطلق على هذه المصالحة شرقنة الغرب، إذ يرى أدونيس أنَّ الغرب، وباريس قطب الرحى فيه، لم يعد قادراً على الإبداع الفنِّي، وأن عليه إذا أراد أن يبدع فناً جديداً أن يتفاعل مع الإبداع العربي، كما أن على الفنان العربي بالمقابل أن يتفاعل مع الغرب. ليستطيع أن يخلق فنَّا متميزاً.

من هنا تتعدّى القضية المطروحة في القصيدة دائرة التأثّر والتأثير بالمفهوم التفاضلي لتصبح علاقة متساوية ومتكافئة تماماً.

**باريس- لمت أنحاءك المتناثرة**
**في أعضائي**
**وابتكرت لك جسداً آخر[2]**

ولكن هذا الجسد الجديد لباريس يختلف عن واقعها الحقيقي، فهو نابض بالحياة والإبداع، أمَّا هي في واقع الأمر فشبه ميتة على الصعيد الإبداعي.

---

(1) فكر وفن، ص 50- 51.
(2) المصدر نفسه، ص 51.

كيف أصالح إذن بين رماد باريس وشمسنا
التـي تقطر دمـاً؟ كـيف ألائـم بـين شاطئ
بحرنا المتوسط المشترك، فيما نتعثر بأباطرة العبث
ونـخـلـع سـلـطـان المـعـنـى؟ كيـف
أوفـق بـين بـرج إيـفـل والمسلة المصرية في
سـاحـة الـكـونـكـورد؟
أقـسـم أنـه بـارد وشـبـه ميـت
أقـسـم أنّـهـا أجـمـل عاشقة، وأن قامتها
هـي الألـف الحـق
أقـسـم أن سـريـر الحـضـانـة البـشـرية
لم يـعـرف عـريـاً أبـهـى[1]

ومثـل هـذا التقابـل بـين المسـلة وبـرج إيفـل الـذي يشـكِّل نموذجـاً للتقابـل بـين الإبـداع الشرقـي والغـربي، يتكـرّر في كثـير مـن لحظـات القصيـدة، فمتحـف اللوفـر يحـاول الزحـف نحـو الشـاطئ الشرقـي مـن المتوسـط، وكثـير مـن المظاهـر الفنيِّـة تحتـاج إلى روح جديـدة، ولكـن المصالحـة الحقيقيـة بـين باريـس وبـين المـشرق، تتـم عـبر المصالحـة بـين الشـعراء، إذ يقيـم أدونيـس حـواراً متجانسـاً بـين كلٍّ مـن أبي نـواس وبودلـير، والمتنبـي وفكتـور هوجـو، كـما يحـاول أن يقنـع الغـزالي «أن ينـور عقلـه بضـوء نيتشـه»[2]، كـما يحـاور غوتـه في موقفـه مـن الـشرق، وإذا كان غوتـه يـرى أن الله هـو المـشرق والمغـرب.

---

(1) فكر وفن، ص 52.

(2) المصدر نفسه، ص 50.

Gottes ist der Orient

Gottes ist der Okzident

Nord und suedlches Gelaende

Ruht im Frieden Seiner Haende[1]

إذا كان غوته يرى ذلك فإنَّ أدونيس يرى أنه «يبقى أن يُشرّق السين»[2]. إن باريس عند أدونيس، مركز الحضارة الغربية. ولكن أدونيس يفتقد فيها الشعر لهذا تتلاشى تماماً حالة الانبهار بالغرب والإعجاب المطلق به، وإذا كان الغرب قد بدا في فترة من الفترات مقياساً نموذجياً غير قابل للنقد، فقد اختلت أطراف هذه المعادلة عند أدونيس، لهذا قال من قبل في مقطوعة شعرية بعنوان: «الغرب والشرق».

كان شرق كالطفل يسأل

يستصرخ

والغرب شيخه المعصوم

بُدِّلت هذه الخريطة

فالكون حريق

(1) إقتبس غوته هذه الفقرة من الآية القرآنية، ﴿وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ﴾. البقرة، 115. وترجمة الفقرة:

الله هو المشرق

الله هو المغرب

والشمال والجنوب

يرقدان باطمئنان بين يديه.

انظر:

West - Oestlicher Divan

Winkler Verlag. Muenchen. 1982, p. 7- 8.

(2) فكر وفن، شهوة، ص 57.

والـــــشـــــرق والـــغـــــرب قـبر

واحـــــــــــــــــــــــــد

مــــن رمـــــــاده مـــلـــمـــوم[1]

(1) أدونيس، الأعمال الكاملة، ج 2، ص 565– 566.

# المراجع العربية والمترجمة


- إبراهيم، حافظ: **ديوان**. تحقيق: أحمد أمين وآخرين بيروت، 1969 م.
- إدريس، سهيل: **الحي اللاتيني**، بيروت، دار الآداب، ط 9، 1986.
- أدونيس:
- **الآثار الكاملة** بيروت، دار العودة، 1971.
- شهوة تتقدم في خرائط المادة، **مجلة فكر وفن**، 45 (1987)، ص 48– 59.
- **شوقي شاعر البيان الأول**. فصول 3 (1982م)، ص 18– 21.
- **الشعر العربي. الشعر الأوروبي**، مواقف 4، ص 3– 12، 1981 م.
- أمين، أحمد:
- **حياتي**، دار الكتاب العربي. بيروت ط 2، 1971م.
- **زعماء الإصلاح في العصر الحديث**، بيروت، دار الكتاب العربي. بلا. ت.
- أمين، مصطفى: **أسماء لا تموت**. العصر الحديث للنشر والتوزيع، بيروت، 1987م.
- باشلار، غاستون: **جماليات المكان**. ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط2 بيروت. 1984.
- بحيري، كوثر: **أثر الأدب الفرنسي على القصة القصيرة**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

- برادبري، مالكلم: **الحداثة**، (1890– 1930 م) ترجمة: مؤيد حسن فوزي بغداد، دار المأمون، 1987 م.
- بدر، عبد المحسن طه: **تطور الرواية العربية في مصر (1870 – 1938)**، دار المعارف، القاهرة، 1968.
- البكري، محمد توفيق: **صهاريج اللؤلؤ**، مطبعة الهلال. القاهرة، 1906.
- بدوي، عبد الرحمن:
  - **الحور العين**، وكالة المطبوعات، دار القلم، الكويت، بيروت 1979م.
  - **الموت والعبقرية**. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ط 2، 1962م.
- برادة، محمد: **محمد مندور وتنظير النقد العربي**، دار الآداب، بيروت، 1989م.
- بلاطة، عيسى: **بدر شاكر السياب**، حياته وشعره، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986م.
- البياتي، عبد الوهاب: **ديوان عبد الوهاب البياتي**، بيروت، دار العودة 1972 م.
- التونسي، بيرم: **السيد ومراته في باريس**، بيروت، صيدا، المكتبة العصرية، بلا. ت.
- تيمور، محمد: **مؤلفات محمد تيمور 3**. ج. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1973.
- جبرا، إبراهيم جبرا: **النار والجوهر**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982.
- الجبرتي، عبد الرحمن: **عجائب الآثار في التراجم والأخبار 3**. ج. دار الفارس، بيروت. بلا. ت.
- جدعان، فهمي: **أُسس التقدُّم عند مفكري الإسلام في العالم العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط 2. بيروت، 1981.
- جهاد، كاظم: **أدونيس منتحلاً**، الدار البيضاء، دار إفريقيا الشرق، 1990 م.
- الجندي، أنور:
  - **أحمد زكي باشا. الملقب بشيخ العروبة، حياته، آراؤه، آثاره**. سلسلة أعلام

العرب. رقم 29. القاهرة. بلا. ت.

- **زكي مبارك. دراسة تحليلية لحياته وأدبه** 1891– 1952م. القاهرة بلا. ت.

- الجواهري، محمد مهدي: **ديوان الجواهري** بيروت، دار العودة، 1982.

- حجازي، أحمد عبد المعطي: – **ديوان أحمد عبد المعطي حجازي**، بيروت، دار العودة، 1983م.

- **كائنات مملكة الليل**، بيروت، دار الآداب، 1978 م.

- بو حسن، أحمد: **الخطاب النقدي عند طه حسين**، دار التنوير للطباعة والنشر الدار البيضاء، 1985 م.

- حسن، محمد عبد الغني: **أحمد فارس الشدياق**. سلسلة أعلام العرب (50) القاهرة. بلا. ت.

- حسين، طه:

  - **أديب**، دار المعارف، مصر، 1971م.
  - **الأيام**، دار المعارف مصر، ج 2، 1973م.
  - **رحلة الربيع والصيف**، دار المعارف، بلا. ت.
  - **في الأدب الجاهلي**، دار المعارف، مصر، ط 11، 1975م.
  - **في الشعر الجاهلي**، مطبعة دار الكتب، القاهرة، 1926.
  - **في الصيف**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981م.
  - **من بعيد**، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.

- حسين، محمد محمد: **الاتجاهات الوطنية في الأدب العربي المعاصر**. 2. ج. مؤسسة الرسالة ط 4. بيروت. 1984.

- حقي، يحيى: **فجر القصة المصرية مع ست دراسات أخرى عن نفس المرحلة**. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1975.

- الحكيم، توفيق:

  - **سجن العمر**، المطبعة النموذجية، القاهرة. بلا. ت.
  - **تحت شمس الفكر**، المطبعة النموذجية. القاهرة، 1970م.

- **زهرة العمر**، روايات الهلال، العدد 318، القاهرة، 1970م.
- **عهد الشيطان**، المطبعة النموذجية، القاهرة، بلا. ت.
- **المسرح المنوّع**، 1923 – 1966، المطبعة النموذجية، القاهرة. بلا. ت.
- حمادة، إبراهيم: **مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية، فصول 1** (1982) ص 167– 176.
- حنفي، حسن: **التراث والتجديد، موقف من التراث القديم**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1981.
- حوراني، ألبرت: **الفكر العربي في عصر النهضة**. ترجمة: كريم عزقول. دار النهار، بيروت. 1961.
- خضر، عباس: **محمد تيمور حياته وأدبه**، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة. بلا. ت.
- الخطيب، حسام:
- **آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً**، بيروت، دمشق، دار الفكر؛ دار الفكر المعاصر، 1992 م.
- **روحي الخالدي رائد الأدب العربي المقارن**. دار الكرمل، عمان. 1985.
- خلف، فاضل: **زكي مبارك بين رياض الأدب والفن، عرض ونقد وتحليل**، القاهرة، بلا. ت.
- خلف الله، محمد أحمد: **أحمد فارس الشدياق**. معهد الدراسات العربية العالية. القاهرة. 1955.
- داغر، يوسف: **مصادر الدراسة الأدبية**. 3. ج. الجامعة اللبنانية بيروت، 1972.
- الدباغ، عائشة: **الحركة الأدبية في حلب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين**، بيروت. دار الفكر، 1972.
- الدسوقي، عمر:
- **في الأدب الحديث**. 2. ج. دار الفكر ط8 بيروت 1973.
- **نشأة النثر الحديث وتطوره**، دار الفكر العربي القاهرة 1976.

- الدهان، سامي: **درب الشوك**، دار صادر، بيروت، 1969 م.
- دوارة، فؤاد: **عشرة أدباء يتحدثون**، دار الهلال، القاهرة، العدد 172، 1965 م.
- الدوري، عبد العزيز: **التكوين التاريخي للأمة العربية. دراسة في الهوية والوعي**، مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. 1984.
- الراعي، علي: **دراسات في الرواية المصرية**. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر. القاهرة. 1964.
- راميتش، يوسف: **أسرة المويلحي وأثرها في الأدب العربي الحديث**. القاهرة، 1980.
- رضوان، فتحي: **مصطفى كامل**، سلسلة اقرأ رقم 39 القاهرة، 1974.
- رمضان، مصطفى محمد: **تاريخ الإصلاح في الأزهر في العصر الحديث 1872-1961**، القاهرة. 1984.
- رزوق فرج: **إلياس أبو شبكة وشعره**، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط 2، 1986م.
- رضوان، محمد: **صفحات مجهولة من حياة زكي مبارك**، القاهرة، كتاب الهلال، 1974م.
- الزركلي، خير الدين: **ديوان خير الدين الزركلي**، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1980.
- زكي باشا، أحمد:
  - **الدنيا في باريس أو أيّامي الثلاثة في أوروبا**، 1900.
  - **السفر إلى المؤتمر**. وهي الرسالة التي كتبها أحمد زكي مترجم مجلس النظار أثناء سياحته حينما توجه إلى لوندرة للنيابة عن الحكومة المصرية في مؤتمر المستشرقين الدولي التاسع. المطبعة الأميرية. ط 1. بولاق 1311ه/ 1899م.
- زيدان، جرجي: **تاريخ آداب اللغة العربية**. مراجعة وتعليق: شوقي ضيف، 4. ج. دار الهلال. القاهرة. بلا. ت.
- سعيد، إدوارد: **الاستشراق**. ترجمة: كمال أبو ديب. مؤسسة الأبحاث العربية،

بيروت، 1981م.

- السياب، بدر شاكر: **ديوان بدر شاكر السياب**، بيروت، دار العودة، 1971م.
- أبو سنَّة، محمد إبراهيم: **الأعمال الشعرية الكاملة**، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1985م.
- سوزان طه حسين: **معك**، ترجمة بدر الدين عرودكي. دار المعارف، مصر، ط 2، 1982م.
- أبو شبكة، إلياس: **روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة**، دار المكشوف بيروت، ط 2، 1945م.
- الشدياق، أحمد فارس:
  - **الساق على الساق في ما هو الفارياق**، مكتبة دار الحياة – بيروت. 1966.
  - **كشف المخبا عن فنون أوروبا**. مطبعة الجوانب الآستانة. 1299هـ/ 1881.
- شرابي، هشام: **المثقفون العرب والغرب**، عصر النهضة 1875– 1914. دار النهار، بيروت. 1978.
- الشرع، علي أحمد: **فرانسيس فتح الله مراش. دوره في النهضة العربية الحديثة**. رسالة ماجستير غير منشورة. الجامعة الأردنية 1976.
- شكري، محمد فؤاد: **الحملة الفرنسية وخروج الفرنسيين من مصر**. دار الفكر العربي، القاهرة. بلا. ت.
- شلش، علي: **اتجاهات الأدب ومعاركه في المجلات الأدبية في مصر**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991م.
- شهيد، عرفان: **العودة إلى شوقي أو بعد خمسين عاماً**، الأهلية للنشر والتوزيع. بيروت، 1986.
- شوقي، أحمد: **الشوقيات**، الجزء الأول في السياسة والتاريخ والاجتماع المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة. بلا. ت.
- الشيال، جمال الدين: **تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي**. دار الفكر العربي، القاهرة، 1951.

- الصاوي، محمد أحمد:
  - **باريس**، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1933م.
  - **مأساة فرنسا**، دار المعارف، مصر، بلا. ت.
- صبحي، محيي الدين: **الكون الشعري عند نزار قباني**، بيروت دار الطليعة، 1977م.
- الصلح، عماد الدين: **أحمد فارس الشدياق آثاره، وعصره**، دار النهار، بيروت. 1981.
- طرابيشي، جورج: **لعبة الحلم والواقع. دراسة في أدب توفيق الحكيم**، دار الطليعة. بيروت.
- الطهطاوي، رفاعة رافع: **الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوي**، ج 2، كتاب: تخليص الإبريز في تلخيص باريز، أو الديوان النفيس بإيوان باريس. دراسة وتحقيق: محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1973.
- عباس، إحسان:
  - **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، سلسلة عالم المعرفة، عدد 2، 1978م.
  - **بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره**، بيروت، دار الثقافة، ط 4، 1978م.
- العازوري، نجيب: **يقظة الأمة العربية**، تعريب: أحمد أبو ملحم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. بلا. ت.
- عبد الرازق، علي: **من آثار مصطفى عبد الرازق**، صفحات من سفر الحياة، مذكرات مسافر، مذكرات مقيم وآثار أخرى في الأدب والإصلاح. دار المعارف القاهرة، 1957.
- عبد الرحمن، عائشة (بنت الشاطئ): **الإعجاز البياني للقرآن ومسائل ابن الأزرق**، دار المعارف. القاهرة، 1971.
- عبد العزيز، علي بن: **كنت في باريس عام 1939 – 1945. فرنسا في عهد الاحتلال الألماني**. مطبعة ابن زيدون، دمشق، بلا. ت.
- عبود، مارون: **صقر لبنان، بحث في النهضة الأدبية ورجلها أحمد فارس**

**الشدياق**، دار المكشوف، بيروت، 1951.

- عصفور، جابر: **المرايا المتجاورة. دراسة في نقد طه حسين**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983م.

- العقاد، عباس محمود:

- **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**. كتاب الهلال، العدد 252، القاهرة، 1972.

- **حياة قلم، كتاب الهلال**، العدد 165 (1964).

- علي، محمد كرد:

- **غرائب الغرب** ج 1 مطبعة المقتبس، دمشق 1911.

- **الإسلام والحضارة العربية**، لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة 1968.

- عوض، لويس: **تاريخ الفكر المصري الحديث. الفكر السياسي والاجتماعي** 2. ج. كتاب الهلال، العددان 215، 217 القاهرة 1969.

- عياد، شكري: **القصة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي**. معهد البحوث والدراسات العربية. القاهرة 1968.

- غاييد، إدوارد: **المدينة في شعر زماننا في: الإنسان والمدينة في العالم المعاصر** 130 مقالة في هذه المواضيع لمحاضرين ومفكرين فرنسيين. تعريب كمال خوري. دمشق 1974.

- فهمي، ماهر حسن: **محمد توفيق البكري**. سلسلة أعلام العرب العدد 64 القاهرة 1967.

- القباني، نزار:

- **الأعمال الشعرية الكاملة**، بيروت، 1983م.

- **قصائد**، بيروت، منشورات نزار قباني، ط 26، 1987م.

- قلتة، كمال: **طه حسين وأثر الثقافة الفرنسية في أدبه**، دار المعارف، القاهرة، 1973م.

- قلماوي، سهير: **ذكرى طه حسين الأدبية والفكرية**، دار القلم، بيروت، 1977م.

- كريم، سامح: **معارك طه حسين الأدبية والفكرية.** دار القلم بيروت 1972.
- مبارك، زكي: **ذكريات باريس، صور لما في مدينة النور من صراع بين الهوى والعقل والهدى والضلال،** المطبعة الرحمانية القاهرة، 1931م.
- مبارك، علي: **الأعمال الكاملة لعلي مبارك.** 2. ج. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، 1979.
- المتنبي: **ديوان أبي الطيب المتنبي** 4. ج. وضعه: عبد الرحمن البرقوقي دار الكتاب العربي. بيروت. بلا. ت.
- محفوظ، عصام: **مشاهدات ناقد عربي في باريس،** دار الباحث، بيروت، 1981م.
- المراش، فرانسيس:
  - **رحلة باريس،** المطبعة الشرقية عند حنا النجار بيروت. 1867.
  - **مشهد الأحوال.** المطبعة الكلية بنفقة الخواجات إبراهيم صادر وإيليا سل. بيروت 1883.
- الملاخ، كمال: **قاهر الظلام،** دار الكتاب الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة، بلا. ت.
- منصور، أنيس: **في صالون العقاد، كانت لنا أيام،** دار الشروق بيروت، 1983.
- منصور، مناف: **مدخل إلى الأدب المقارن. سعيد عقل وبول فاليري.** مركز التوثيق والبحوث. بيروت. 1980.
- المويلحي، محمد: **حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن.** الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة 1964.
- ناصف، حنفي: **شعر حنفي ناصف،** جمع مجد الدين ناصف، القاهرة، دار المعارف، 1957م.
- بن نبي، مالك:
  - **شروط النهضة،** ترجمة: عمر مسقاوي وعبد العزيز شاهين، مكتبة دار العروبة القاهرة، ط 2، 1961.
  - **مذكرات شاهد القرن،** دار الفكر، دمشق، 1984.

- **إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث**، مكتبة عمار، القاهرة، 1970 م.
- النجار، فوزي: **علي مبارك أبو التعليم**. أعلام العرب، العدد 276. القاهرة. بلا. ت.
- نجم، محمد يوسف:
- **المسرحية في الأدب العربي الحديث**. 1847 – 1914 دار الثقافة. بيروت، 1967.
- **النقد والفنون والمذاهب الأدبية في الأدب العربي الحديث، مقدمة ودليل**. دار صادر. بيروت 1985.
- هيكل، محمد حسين:
- **زينب، مناظر وأخلاق ريفية**. مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1967.
- **مذكرات في السياسة المصرية**، الجزء الأول من 1912 – 1937. القاهرة، مكتبة النهضة المصرية. 1951.
- وادي، طه: **أحمد شوقي والأدب العربي الحديث**، كتاب روز اليوسف، القاهزة 1973.
- يارد، نازك سابا: **الرّحّالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة**. الصراع الفكري والحضاري.
- ياغي، هاشم: **حركة النقد الأدبي في فلسطين**. معهد البحوث والدراسات العربية. القاهرة 1973.

# المراجع الأجنبية

- Cham, Eric: Revolt, Conservatism and Reaction in Paris, 1905 - 1925 in: Modernism, 1890 - 1930. Ed. Malcolm Bard-burg and James McFarlance. Penguine Books 1978.
- Engelstein Rolf: Die Literarische Gesellschaft. In: Er-forscgung der Deutschen Aüfklaurg Ed. Peter Putz. Regens- burg 1980.
- Escovitz, Josepf H: Orientalist and Orientalism in the writ-ings of Muhammad Kurd Ali. International Journal of Mid-dle East Studies 15 (1983) pp. 95 - 106.
- Frenzel, Elisabeth: Vom Inhalt der Literatur. Stoff - Motiv Thema, Herder - Freiburg. 1980.
- Friedrich Hugo: Die Struktur der Modernen Lyrik von der Mitte des Neunzehnten bis Zur Mitte des zwanzigsten Jahr-hunderts. Rowohlt. Hamburg. 1965.
- Galser, Hamann: Wege der Deutschen Literatur. Eine Geschichtliche Darstellung. Ullstein Buch. 1975.
- Juttner Siegfried: Paris - Bilder des 18. Jahrhunderts. Eine Skizze in: Deutsche Viertelhahrsschrift fur Literatur Wi-senschaft und Geistesgeschichte. Ed. E. Brinkmaun and W.Haug. Stuttgart. 1981.
- Lewis, Bernard: Die Welt der Ungläubigen. Wie der Islam Europa Entdeckte. Transl. Bernd. Rullhoter. Frankfurt - Ber-lin. 1983.
- Mason German: A Concise Survey of French Literature, Patson - Newjersy. 1964.
- Moreh S.: Modern Arabic Poetry. The Development of its Forms

and Themes under the Influence of Western Litera-ture. Leiden. 1976.

- Moreh S.: Town and Country in Modern Arabic Poetry from Shawqi to Al - Sayyab. Asian and African Studies 8 (1984) pp. 161 - 185.
- Samra, Mahmud: Christian Missions and Western Idees in Syrian Muslim Writers (1869 - 1918) London ph. D. 1958.
- Spagnolo, John: France and ottoman Lebanon 1861 - 1914. S. Anton's College Oxford. 1977.
- Versluys, Kristiaan: Three City Poets: Rilke Baudelaire and Verhaeren in: Revue de Literatur Comparee. 3 (1980) pp. 283 - 307.
- Wielandt, Rotraud: Das Bild der Europaer in der Modernen arabischen Erzhäl - under Theaterliteratur. Beirut 1980.
- Wielandt Rotraud: Das Erzahlerische Fruhwerk Mahmud Taymurs, Beitrag zu Einem Archiv der Modernen Arabischen Literatur. Beirut. 1983.
- Juettener, Von Siegfried: Paris Bolder des 18. Jahrhun-derts. Eine Skizze. In: Deutsche viertel jahrschrift fuer Litera-turwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart 1972, pp.172-202.
- Al-Shihabi, Mahmud: Zaki Mubarak, Acritical Study. Ti-hama. Saudi Arabia. 1981.
- - Citron, Pierre: Ln Poésie de Paris dans la Littérature Française de Rousseau à Baudelaire. 1961.
- Minder, Robert: Paris in der neueren franzoesischen Literatur (1770-1890) in: A Kademie der Wissenschaft und der Literatur Abhandlung der Klass der Literatur 1965 Nr. 2. P. 3-31.
- Goethe, Johann Wolfgang: West - Oestlicher Divan. Muenchen, Winkler Verlag. 1982.
- Versluys, Kristiaan: Three City Poets, Rilke, Baudelaire And Verhaeren. In: Révue de Littérature Comparée. 3 (1980) pp. 283 - 306.

# المحتويات



# باريس
## في الأدب العربي الحديث

ارتبطت باريس دوماً بجيل الليبراليين الكبار من الكتاب العرب، وتحوّلت هذه المدينة الساحرة، لدى الأجيال اللاحقة، إلى أسطورة ورمز لكل ما يقترن بالحضارة والثقافة والرقي.

كتاب خليل الشيخ (باريس في الأدب العربي الحديث) من الكتب الحديثة التي جذبتني إليها، وحرصت على قراءتها والاستمتاع بها. وقد أقبلت على الكتاب لسببين: أولهما سابق معرفتي بالمؤلف الذي عهدت فيه الجدّية والحرص على الإنجاز المتميز في عمله الجامعي الذي برز فيه، فأصبح واحداً من المتفوقين بين أبناء جيله. وثانيهما موضوع الكتاب الذي يدور حول (باريس) مدينة النور و(فترينة الدنيا) كما وصفها عشّاقها، والذين تعلموا فيها، وتأثروا بمناخاتها الثقافية والاجتماعية والسياسية، ابتداءً من فرنسيس فتح الله المرّاش، مروراً بمحمد حسين هيكل وطه حسين وعلي عبدالرازق وتوفيق الحكيم، وليس انتهاءً بكتابات الصاوي محمد وأقرانه.

... يبقى للصديق العزيز حق الشكر على ما فعل، والثناء على صبره ودأبه ودقة وسلامة تحليلاته في أغلب المواضع. وقد صدق أستاذنا إحسان عباس في وصف كتاب تلميذه خليل الشيخ بأنه بحث جاد بمادته وتنظيمه وما يقدمه من فائدة ومتعة للقارئ■

**جابر عصفور**

مجلة العربي- فبراير 2004




**السعر 50 درهماً**









9 789948 332107